

Symbols in Chinese Mythology

中國神話的符號現象

鍾宗憲 著

臺灣師大出版社

VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

作者簡介

鍾宗憲

輔仁大學中國文學系博士。

現任國立臺灣師範大學國文系教授、教育部國民及學前教育署國民中小學課程與教學輔導群語文學習領域國語文組召集人。

著作

《中國神話的符號現象》
《超重低音》
《現代視野下的生活民俗研究》
《中國神話的基礎研究》
《民間文學與民間文化采風》
《先秦兩漢文化的側面研究》
《黃帝研究—黃帝神話傳說之嬗變與有關黃帝學術源流問題之辨正》
《炎帝神農信仰》
《炎帝神農的神話傳說與信仰》

編著

《技術型高級中學國文》
《師大與臺灣國學》
《新編應用文》
《現代應用文書》
《洪葉精選閱讀測驗・基礎篇》
《洪葉精選閱讀測驗・進階篇》
《中國古今文學史略（講義本）》
《現代小說讀本》
《保生大帝—大道公》

中國神話的符號現象
Symbols in Chinese Mythology

鍾宗憲　著

臺灣師大出版社



神話符號的人我之域

對於中國上古神話的現代學術研究，大致可以分為「語義學」和「語用學」兩大部派。前者將神話的紀錄文本當做近似考古發現的實體存在物，希望調動各種知識去洞悉其本真意義；後者則重點考察神話文本在不同時代和人群中如何被使用的現象。就人類與生俱來的追求知識之準確度與無限性而言，「語義派」總顯得比「語用派」更具有崇高的品行，也更佔據主流。它似乎能以一己之獨造，啟萬人之蒙昧，於是乎「發現真相」、「破譯密碼」之類的高亮名詞，時時顯豁於神話學界。問題是，這些神話文本對於今人來說，缺乏自我表白的明晰性，學者們雖然「上窮碧落下黃泉」的為它找出各種詮釋途徑，畢竟無法落實到學界公具的穩定認知，因而它的主要貢獻在於提供假設，而非論斷。其流風所及，上游者孤心獨運，化無解為可解，讓人有撥雲見日之感；下焉者則翻雲覆雨，於無疑處生疑，自說自話，形同猜謎。有時我甚至極端地說，「語義派」做的是可愛的學問，沒有足夠的想像力最好不要廁列其中；「語用派」做的是可信的學問，主要只靠常識和理性。愚鈍如我者，從來就不認為自己是一個神話學者，假如靦顏歸類的話，私心更屬意於後者，卻很喜歡跟前者交朋友，因為裡面擠滿了聰明人。

宗憲兄顯然是一個聰明絕頂之人，雖然我跟他的訂交，並非只為其聰明。

他的一大特點是精力無限充沛，似乎不睡覺也依然目光灼灼，意態悠悠。他的知識面無限寬廣，我總說他從先秦文史課程到大學新生心理輔導皆可勝任，當中就根本沒有缺環。他又喜歡攬事，像一隻永不疲倦的八爪魚，在我等常人看來不堪其擾之處，才剛剛是他揮灑風流的起點。有一次

我在臺灣跟他一起開神話會議，聽當地教授戲稱他為「過動兒」，我覺得非常貼切，這裡的「過動」，不僅指的是肢體行為，更當推廣而喻指其學術神思。

然而在我看來，中國古典神話研究終究是他安身立命之本，至少在兩岸民間文學／民俗學界，他似乎是被標定為「神話學者」。宗憲兄師承可入〈儒林〉、〈文苑〉兩傳的王孝廉先生，而王先生的神話研究又秉承御手洗勝先生，其間淵源血統頗為醇正。事實上，宗憲兄在古典神話研究方面已經出版了好幾本厚重著作，他一定對於「語義派」神話研究有深切的感受。這本神話新著以《中國神話的符號現象》為名，其總體追求是用語言符號學的視角來解析「語義派」神話研究的基本理路，這在書中的導論：〈中國神話的語言構成〉一文中有綱領性的展示。他認為一個完整的神話文本，可以分析為「符號單元」、「語法組合單元」、「語境構成單元」和「文化釋義單元」等這樣四個語言構造層級，如果四者俱全，那麼其自身表意便足夠清晰，可供現代學者共同認知。但神話又不同於一般文學文本，它依憑於神話思維，其中要義在於具備「信以為真」的「聖性」，代表了神話主體人群的意識形態，對他們而言具有明確的指涉。因此，研究者就不能像對待普通文本那樣擁有太多的闡釋空間，甚至以「詩無達詁」來自我辯護，而必須蒐集更多相關材料，來逐步發現或接近原有指涉，才可能真正對神話有所理解。順著他的這一基本判斷，我們可以進一步推論：現存的古典神話文本，大多未必四者皆全（比如被視為神話淵藪的《山海經》），尤其是「語境構成」和「文化釋義」這兩個最關涉釋義的單元常常脫落。這樣的脫落，暫且懸置後世文本記錄者的不同用心，在我看

來格外顯示出神話理解的人我差異：對於神話主體人群而言，文本中的指涉是明確的，甚至根本就是常識，因而不需要特別標注；之所以出現多義乃至不可理解，是因為我輩研究者已經遠離了那個神話的意義場域。因此，正如宗憲兄所言，學者若要接近神話的真實意涵，就更需有各種相關文本、資訊、知識、理論來支撐。

由此可見，宗憲兄孜孜矻矻地用語言符號學來解析上古神話，用意便在於為「語義派」神話研究的基本規則提供一個理性的依據，並設置出層級性的操作平臺，以供學界作更為精密的討論。此後，至少在同類研究之間，各學者可以較為自覺地感知相互間在何種層級上發生葛藤，又當如何較量不同的詮釋依據和途徑，其功績自是不可小覷。只是貪心如我者，更渴望神話學者能對「語義派」研究成果討論出一些較為公認的鑒定原則，以矯正真學術與偽學術、學院派學者與民間科學家之間蕪雜共處的混亂局面。這當然絕非易事，因為宗憲兄所探討的規則理據，乃建基於較為純淨的單體自足文本。事實上，多數神話文本是複雜的，在上述任何一個層級上都可能發生變形，即便最簡單的「符號單元」比如女媧，它在一個文本中的存在其實關聯著其他文本中該符號的多種意項，其他層級就更不用說了。甚至各層級是否能明確判定本身還是問題，比如本書中關於「顓項」與「魚婦」的討論，通常人們都認為這兩個名詞都是該文本的核心符號，但宗憲兄獨出機杼地認為「顓項」在該文本中其實只是為「魚婦」這一核心符號提供語境而已。此間消息，既可能勝意無限，也可能離題萬里。所以真要為「語義派」設定一些有效的鑒定規則，目前大概急切難以為功，需要更多學者踏踏實實地去做一個個案例，以備將來「義自例出」。

宗憲兄對此早已了悟，他在創建語言符號學神話研究體系的同時，更投入大量心力於神話研究的具體實例。本書中羅列多篇，其中關於顓項、女媧、西王母的研究，面對的是古典神話中最核心也是最多歧義的幾個符號，探索在「語境構成單元」和「文化釋義單元」均不完備之條件下如何

進行推論性詮釋，這是古典「語義派」研究的典型；而附錄的保生大帝（之所以置於「附錄」，我想宗憲兄大概認為他不該置於古典神話的行列吧）與此不同，在語境構成和文化釋義相對明確的前提下，我們有可能為該符號意涵的延展變異，勾勒出較為明晰的歷史脈絡及其成因；關於漢畫像石圖像的兩篇，則是將上述方法擴及於圖像符號的問題上；至於魯迅與王孝廉對於后羿嫦娥故事的現代重述，則完全改變了古典神話的語境與文化釋義，並在原有神話符號中注入了濃重的時代與作家個人之心意，對這類現象的研究，其實已經跨入「語用派」的行列了。然則，「語用派」難道不一樣存在上述四個語言符號的層級麼？重述神話與古典神話的差異，正在於重述者對神話「聖性」的刻意消解。

歸根結柢，語義派的核心癥結在於符號詮釋的人我之別，套用文化研究中所謂主位（emic）與客位（etic）的對待概念，作為神話主體的「人」與從客位觀察的「我」輩研究者之間距離如此遙遠，我們如何在眾說紛紜中建立起一些信信疑疑的界線，途程依然遙遠，卻值得為之持續努力。

宗憲兄天賦異稟，根基甚深，又摸索到了一條解讀中國古典神話的盤山大道，循此以往，必達泰巔，可斷言也。奈何他能者多勞，一邊做學問，一邊又兼任各種行政職務，這當然體現了他一貫的熱心腸和責任心，但每個人的能量總值是恒定的，宗憲兄雖然精力過人，個中損益，當如人飲水冷暖自知。我和其他一些熱愛他的同道中人，時時隔空喊話「魂兮歸來，反故居些」，恐亦徒見吾輩濟世乏才，杞人憂天罷了。這或許也說明人我之域未必盡可通約吧。

陳泳超

2016 年 11 月 4 日
於北京大學中文系辦公室

目次

陳序 ii

第一章｜導論：中國神話的語言構成 1

第一節 神話符號作用與構成方式 4

第二節 神話「聖性意涵」的分析 14

第三節 神話「聖性」的決定權 22

第四節 本書的旨趣 29

第二章｜神話符號的詮釋：對於顓頊與魚婦關係的蠡測 37

第一節 前人對顓頊化為魚婦神話的解釋 40

第二節 神話符號的實指與虛指 48

第三節 符號演繹的再創說 57

第三章｜符號的初義與複義：論女媧形象與西王母神格 71

第一節 女媧形象的演變 74

第二節 「司天之厲及五殘」的西王母 86

第三節 「女媧」、「西王母」符號與神格的發展 99

第四章｜圖像中的神話符號：徐州漢畫升仙圖商榷 107

第一節 黃帝、炎帝神話傳說與兩幅「升仙圖」 110

第二節 符號意義與圖像構成 126

第三節 對於「百戲圖」的商榷 136

第五章｜神話符號的轉變：
東漢武氏祠堂西壁上古帝王圖像的古史觀 163

第一節 武氏祠對於上古帝王的排序 167
第二節 伏羲形象的轉變與凸顯 176
第三節 神話的回答與歷史的填補 182

第六章｜現代神話小說的符號應用：
以〈奔月〉、〈最後之箭〉為例 193

第一節 魯迅〈奔月〉的結構及其現實性 196
第二節 王孝廉〈最後之箭〉的特色 204
第三節 神話小說的符號與思維運用 211

第七章｜結論 217

主要引用書目 227

〔附錄〕
民間信仰的符號附著與演繹：論保生大帝故事的文化意義 239

一、顯示其醫療之神性質的傳說 242
二、信仰內涵擴大而產生的傳說 250
三、保生大帝故事的特殊性 260



第一章

導論：

中國神話的語言構成



以今天的眼光來看，神話是一種以不成熟的或有限的語言文字來加以表達的話語，或可稱之為以「原始語言」、「疾病語言」[1]來表現的話語。「原始」、「疾病」是相對的概念，而非絕對的概念。時代較早的語言，固然是較為原始的語言，即學者所謂的「初民的語言」；心智發展未臻健全、語言能力尚未成熟者所表現出來的語言，也可以被看待成「疾病的語言」。舉凡某一時期的既有知識所無法詮釋、或者是技術上無法獲得實證，而只能憑藉著想像、感知來強以為說，試圖以組合、堆疊式的詞彙語言來加以形容，做為彼此溝通上能夠共同理解的語言模式，就是所謂的「原始語言」；至於無法獲得共同理解的語言模式，就是所謂的「疾病語言」。神話的語言，同時具備這兩種性質。[2]

「原始」與「疾病」的性質，不必然是負面的意思，但是確實帶來詮釋和理解的困擾。《山海經・海外南經》說：「讙頭國在其南，其為人人面、有翼、鳥喙，方捕魚。一曰在畢方東，或曰讙朱國。」[3]這是神話嗎？將《山海經》視之為古代地理書籍者，可能會認為這是對於「殊方異物」[4]的誇大渲染，類似臺灣民眾首次見到火車而將火車形容為「黑色妖馬」一

1　「疾病語言」不完全等同於「語言疾病」。劉魁立在麥克斯・繆勒《比較神話學》的中譯本序裡提到：「繆勒用大量的歷史比較語言學方面的實例來分析神話創作的初始過程，在繆勒以及同他持相同觀點的學者看來，各種神話的滋生和後世的難以索解，從一定的意義上說，只是由於語言在發展演進的過程中連續不斷的鏈條被歷史割斷了，淹沒了，或者說是由於在後世發生了一些理解的障礙。因此，這一學說便被歸納為『語言疾病說』。」見麥克斯・繆勒（Friedrich Max Müller, 1823-1900）著，金澤譯：《比較神話學》（上海：上海文藝出版社，1989 年），序頁 6。

2　關於神話定義與神話學發展脈絡等問題，詳見拙著：《中國神話的基礎研究》（臺北：洪葉文化公司，2006 年）。另詳本章第四節。

3　引自袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 189。關於讙頭國、讙頭的記載，應屬於神話記錄，是一種「神人不分」的聖性表現，詳見後文。

4　袁珂在《古神話選釋》（北京：人民文學出版社，1979 年）書中從神話資料整理歸類的角度，將此類稱為「殊方景物」，屬於零碎記載的神話資料。

般[5]。當語言的指涉對象能夠通過語言構成而呈顯時，不論是「原始語言」或「疾病語言」都可以達成語言最基本的傳遞功能[6]。但是如果語言的指涉對象無法因語言構成而被理解，那麼語言的意義就蕩然無存，不論是「原始語言」或「疾病語言」都失去存在的價值。於是神話研究者的主要工作，似乎就是在探求神話的指涉對象，藉由指涉對象的釐清與復原，來展示神話之所以存在、流傳的價值。

這樣的說法，或許會被批評為片面的、武斷的。因為這樣的說法至少忽略了審美的部分。眾多文學作品，乃至於藝術品，指涉對象事實上未必清晰可見，卻仍然不失其為一種「美」或「美感」的存在。如果以「詩」作為一切文學、藝術的代表，即使「詩無達詁」，也很難否定詩的存在價值。相反的，正因為「詩無達詁」，所以詩的指涉對象可以因為模糊而擴大其範疇，出現更多的指涉對象——即使這樣的指涉對象，並非詩人的原意。誠然神話的語言與詩的語言之間，有著許多雷同之處。例如：神話的原始語言性質、疾病語言性質，與文學中「非邏輯性語言」的詩語言類似。然而這是否意謂著神話的指涉對象也可以因為模糊不明而被任意賦予？

從創造的角度分析，一個文學、藝術作品完成的過程大致可以分為下列四個階段：

第一階段，生活累積的階段，通過對於生活有意與無意的觀察、感受、體驗，甚或來自於記憶、想像、理解，累積出作品的內涵成分。

5　1889 年，大稻埕到松山的鐵路通車，據說當時圍觀民眾驚恐萬分，稱呼火車頭是「黑色妖馬」。參考戴震宇：《臺灣的鐵道》(臺北：遠足文化出版社，2002 年)，頁 8。

6　語言的基本功能應該至少有三：表達、傳遞、記錄（或記憶）。諸不論語言是否出自於本能，也不論語言載體的各種形式，「表達」是語言產生的最主要動機和目的。語言一經表達，必然出現「傳遞」的行動；事實上「表達」本身就是一種「傳遞」，差異在於「表達」可以是單一的我的表現，「傳遞」則必有他者（即接受者）的存在。當「表達」的動作完成，語言會分別在我與他者形成一種「記錄」或「記憶」，因此可以繼續產生「傳遞」的作用。

第二階段，靈感構思的階段，以表達的衝動為前提，敏感心靈因生活累積的影響而觸發靈感，展開形象化的醞釀與語言形式的完成。

第三階段，藝術表現的階段，具體以語言記號、形式結構與圖像作用形成作品，並藉以表達和傳播。

第四階段，接受延伸的階段，接受者進行作品解讀，並以倒溯的方式回歸第二階段與第一階段，賦予作品意義。即與創造者形成倒溯式思考與再創造性思考的關係。

作品是創造者與接受者的唯一交集。這個交集之所以形成的原因，在於創造者藉以表達和傳播的語言記號、形式結構與圖像作用能夠被接受者所接受。至於創造者表達的衝動原因、形象化醞釀與完成的創意和真正所欲表達的內涵，則受限於接受者的能力。所以，當作品呈現於接受者面前時，接受者的誤讀（misreading）或自行延伸的意義賦予，實質上與創造者無關，等於是表示著創造者已經消失，而僅餘作品成為存在的憑藉。

這是「詩無達詁」的原因。

第一節 神話符號作用與構成方式

如果神話的起源是：以「原始思維」[7]的感知方式，試圖去詮釋或說明人所

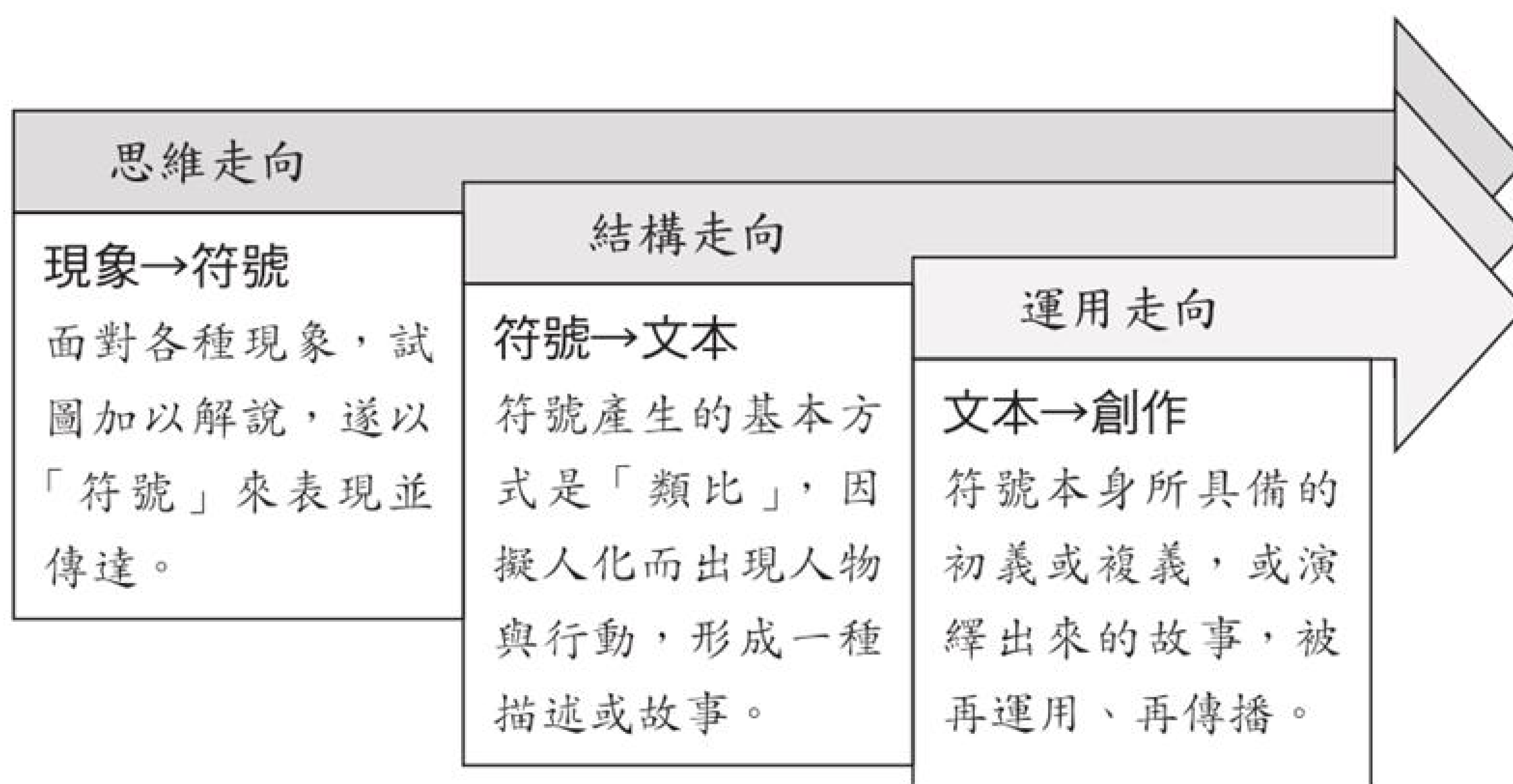
7 「原始思維」的觀念，主要是由法國學者列維・布留爾（Lucién Lévy-Br hl, 1857-1937）的《原始思維》（北京：商務印書館，1985 年）一書所提出，隨後即對中國神話研究產生影響，並認為神話思維實際上就是原始思維之一環。趙仲牧說：「思維是描述和解釋各種秩序的意識活動，即運用符號媒體，通過描述各種不可觀察感知的規律和秩序去解釋可觀察感知的秩序的意識活動。思維可選擇多種方式去描述和解釋宇宙人生的各種規律和秩序，既可虛構亦可發現不可觀察感知的秩序，然後用上述秩序去解釋可觀察感知的秩序。」語見鄧啟耀：《中國神話的思維結構》（重慶：重慶出版社，1996 年）趙仲牧所寫的〈序言〉，頁 2。至於「神話思維」，武世珍認為：「神話思維作為人類最初形成和發展起來的一種原始的思維形式，應該是原始先民用想像和借助想像認識對象世界的一種現存實踐的思維。」相關說明詳見武世珍：〈神話思維辨析〉，收入劉魁立、馬昌儀、程薔編：《神話新論》（上海：上海文藝出版社，1987 年），頁 1–19。

面臨的各種現象，包括自然的與人文的一切現象，也包括外在的與內在的一切現象。其產生的背景與敘述的內容，可能有記憶中的真實歷史成分，可能有崇拜性的宗教意識，也可能僅止於個人的某種特殊想像。那麼暫且將神話也當作是一種文學、藝術的作品來看，以上述四個階段套用於神話的完成：

第一階段，即神話起源的階段，如前所述。

第二階段，神話思維的構思階段。神話思維幾乎等同於原始思維，其間的差異僅僅在於：神話思維是在原始思維的基礎上，以詮釋或說明之類的表現為前提。神話思維的動機，往往是要詮釋其「既有知識經驗」以外的事物，因此思維方式與語言方式通常是重新拆解、組合既有知識、語言，或是直接以「象徵」、「譬喻」、「聯想」的方式進行形象化的構思，達到超越「既有知識經驗」的目的。其構思的結果，往往是創造或運用「符號」，尤其是如後文所謂的「語言性符號」，來達到類比、理解的目的。

第三階段，表現神話的階段，即藝術表現的階段。在上一階段到本階段的具體化過程中，將試圖詮釋或說明的對象（包括各種現象）予以形象化、擬人化，並因對象被形象化、擬人化而產生最初的形象與相關的行動（包括狀態與動作），是最為明顯的表現方式。簡單圖示如下：



其中的「思維走向」，貫穿「結構走向」、「運用走向」，指的是原始思維從內在的感知通過神話思維的演化到外在的表現；而外在的表現會逐漸複雜化與層次化，發展成神話敘述的「結構走向」各種表現；但是當敘述結構相對穩定之後，隨著神話的傳播，必然使神話成為其他文藝創作可以運用的資源或素材。神話之所以能夠傳播，或者說神話之所以能夠如此表現，其基礎在於神話的被接受。因此，即使神話產生的最初是來自於個體，其最終仍屬於具有集體性質的社群。

第四階段，接受神話的階段。「神話」之所以是神話，必定以當時人「信以為真」作為主要的基礎。由於神話的詮釋對象往往超越現實可感的事物，又因為語言能力的不足，致使思維的方向往神祕處傾斜，於是產生無法實證的「信以為真」。而此種傾斜也往往被其他社群或後世認為是「非理性」的，尤其是在理性思維成熟之後。於是，「信以為真」只存在於相信者本身或相信的群體之中，在此之外，就會有荒誕不經、無法理解的困惑，產生出「神話」的引申意涵：純粹的幻想與不切實際。

神話「信以為真」的特性，導致神話與傳說、歷史互相混淆；神話在試圖以詮釋或說明之類的表現為前提之下，又與象徵、譬喻、聯想等形象化的構思有著密切的關係，等於是建立在文學、藝術的基礎上。所以，神話確實可以具備審美的意義與價值，但是也因為「信以為真」特性的背景，對於相信神話者而言，神話的指涉對象應該是明確的，而不是模糊曖昧的。

例如《山海經・海外南經》對於「讙頭國」的描述，當然不可能是現實存在的寫實語言，但是《山海經》的講述者，甚至與之同時代的人都信以為真，並且流傳下來。因為對他們而言，那樣的話語是寫實的，是最為準確的。他們清楚的知道，「讙頭國」指涉著什麼。

如此一來，問題不但沒有解決，甚至因此產生另一個問題：在相信神話的某一時空、群體裡，神話的指涉對象是明確的，但是不同時空、群體

的接受者，該如何理解、判定自己所接受的是神話，而不是一般的文學、藝術作品？關於這個問題，可以從兩方面來進行思考：其一，是神話「語言性符號」構成的分析；其二，是關於神話「聖性意涵」表現的理解。

首先就神話「語言性符號」構成的分析進行說明與討論。何謂「語言」？何謂「符號」？歷來各家說法不一，其間都有或多或少的差異與重疊之處。本書所謂的「語言性符號」，是泛指所有具備示意性功能的文化單元。就表現載體而言，語言性符號表現於神話者包括：

（一）具表演性的語音符號，例如一個聲響、一段對話；即以口傳方式表達、傳播的神話。

（二）具閱讀性的文字符號，例如一個單字、一串詞組；即以書寫方式表達、傳播的神話。

（三）具意象性的圖像符號，例如一個徽記、一幅圖畫；即以繪畫方式表達、傳播的神話。

（四）具規範性的儀式符號，例如一個動作、一種行動；即以宗教或禮俗儀節方式表達、傳播的神話。

（五）具直觀性的影像符號，例如一件物象、一段畫面；即以工藝或佈展方式表達、傳播的神話。

就其整體符號組合構造而言，組合的層級可以分為：符號單元層級、語法組合單元層級、語境[8]構成單元層級、文化釋義單元層級。各層級之

8 「語境」，即語言環境，一般而言有兩種涵義：上下文與文意背景。上下文指的是話語或文句中，位於某個語言單項前後語音、詞或短語；語音經常受到與它們相鄰的語音的影響，因此可以說是受它們前後語音的制約。文意背景是指話語或文句的意義所反映的外部世界的特徵；語境和情況的概念是語義學所有分科中的中心課題，因為這些概念說明言語和文字符號表現說話人周遭世界的方式。析言之，一是語言本身的脈絡，一是符號以外的抽象背景。本章所指的，主要是「文意背景」的部分。「語境」一詞也被解釋為神話保存於文化之中的各種非定本形態，這樣的解釋可參考呂微：〈現代神話學與經今、古文說〉，收入陳泳超主編：《中國民間文化的學術史觀照》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2004 年），頁 11。

間的關係如下：

> 符號單元（單字、詞彙，物象或動作）⟶語法組合單元（若干符號單元組合而成的單元）⟶語境構成單元（完成一個句式、段落，一個畫面，或連續的行動）⟶文化釋義單元（完整意義的表現）

其中，「符號單元」指的主要是具有特殊意義或引起接受者「注意」的符號。試舉一例說明上述的關係。唐代李冗《獨異志》卷下：

> 昔宇宙初開之時，有女媧兄妹二人，在崑崙山，而天下未有人民。議以為夫妻，又自羞恥。兄即與其妹上崑崙山，咒曰：「天若遣我二人為夫妻，而煙悉合；若不，使煙散。」於煙即合。其妹即來就兄，乃結草為扇，以障其面。今時取婦執扇，象其事也。[9]

這是具閱讀性文字符號所記載的神話。符號單元層級主要有「女媧」、「兄」、「妹」、「崑崙山」、「夫妻」、「煙」、「扇」等。語法組合單元層級例如「女媧兄妹二人」。語境構成單元層級例如「昔宇宙初開之時，有女媧兄妹二人，在崑崙山，而天下未有人民。」文化釋義單元層級則是「昔宇宙初開之時，……以障其面。」或「昔宇宙初開之時，……今時取婦執扇，象其事也。」前者表達兄妹婚配的人類起源神話，後者兼具民間習俗的推原與釋義。

再從創造與接受的角度來說，語言性符號可以依照生活實用性和藝術創造性的程度差異，劃分為二：

9 〔清〕紀昀等：《文淵閣四庫全書》集部・詩文評類・歷代詩話卷五十（臺北：臺灣商務印書館，2009 年影印），第 422 冊，頁 40。

（一）生活實用性符號 ── 舊符號

1. 基本表義符號，即不經聯想而足以表達溝通的符號。

2. 慣性聯想符號，即具有普遍性一般聯想而足以表達溝通的符號。

（二）藝術創造性 ── 新符號

1. 通過舊符號重新組合而成的符號，創造者與接受者都必須以創造性聯想方式才足以表達、溝通。

2. 超出既有知識經驗與聯想範疇的符號：可能是無意義的紋飾性符號，也可能是無法引發具體想像或詮釋理解的符號。

試以盤古的文字記載（具閱讀性的文字單元）為例，實際討論關於神話「語言性符號」的構成。《藝文類聚》引《三五歷紀》：

> 天地渾沌如雞子，盤古生其中。萬八千歲，天地開闢，陽清為天，陰濁為地。盤古在其中，一日九變，神於天，聖於地。天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。如此萬八千歲，天數極高，地數極深，盤古極長。後乃有三皇。[10]

《三五歷紀》據信出自三國時期孫吳的徐整之手[11]。這段敘事的文字，以盤古為主人公，表現出盤古的誕生與天地開闢的過程，功能性質屬於抽象的、內在的象徵性示意功能[12]。從語言學的視角來看，這段文字固然是由符號運演、組合而成，但是從新、舊符號的區分來看，「盤古」似乎是唯

10　〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1982 年），冊 1，頁 2。

11　在三國之前，「盤古」一詞與盤古創世的說法究竟流傳多久？以今日有限的資料來看，並無法從事具體而確切的推斷。歷來學者或懷疑「盤古」與「盤瓠」相通，王孝廉則認為：「漢籍中的盤古神話原非漢族所有，而是吸收西南諸民族神話以入漢籍的結果。」語見王孝廉：《中國神話世界》（臺北：洪葉文化公司，2006 年），上編，頁 275。

12　就功能性質而言，可以分為：（一）表象的、外在的具體性表述功能；（二）抽象的、內在的象徵性示意功能；（三）感官的、心理的譬喻性抒情功能。

一的「新符號」。

《莊子‧應帝王》:「南海之帝為儵,北海之帝為忽,中央之帝為渾沌。儵與忽時相與遇於渾沌之地,渾沌待之甚善。儵與忽謀報渾沌之德,曰:人皆有七竅,以視聽食息,此獨無,嘗試鑿之。日鑿一竅,七日而渾沌死。」[13]漢代緯書中的《春秋元命苞》:「天不足西北,陽極於九,故天周九九八十一萬里。天如雞子,天大地小,表里有水,地各承氣而立,載水以浮,天如車轂之過。」[14]《河圖玉版》:「從昆侖以北九萬里,得龍伯國,人長三十丈,生萬八千歲而死。」[15]舉出這三段三國之前的文字紀錄,主要是藉此說明徐整在盤古的敘述中對於舊符號的運用。這是語言性符號的組合方式裡,以文化慣例的規則為限制的形態,即語法(grammar)形態。所有語言性符號的構成,一旦不以舊符號為基礎,則符號僅僅為符號,無法成為具備示意性功能的完整組合。其中,「萬八千歲」顯然是慣用的虛數符號。至於「盤古」一名,在現有文獻當中,首見於這段記載。因此這段記載的舊符號組合,就成為說明陳述「盤古」這個主語的謂語,而賦予抽象「盤古」一種新的符號意義。

「盤古」一詞是符號單元層級的新符號,「盤古」所代表的概念同時也是文化釋義單元層級的新符號。「天地渾沌如雞子」一句,將「渾沌」、「天如雞子」的概念予以組合,形成了一個對於「渾沌」的新概念,這句話於是也成為語法組合單元層級的新符號。整個天地開闢的主題,構成了語境構成單元層級的新符號,對於「天地開闢」產生新的詮釋意涵。新符號的產生,超越了文化慣例規則的限制,經過接受與承襲之後,也就轉變

---

13 引自〔清〕王先謙:《莊子集解》,收入劉武補正:《莊子集解內篇補正》(北京:中華書局,1999 年),頁 75。

14 安居香山、中村璋八編:《緯書集成》(石家莊:河北人民出版社,1994 年),中冊,頁 598。

15 安居香山、中村璋八編:《緯書集成》,下冊,頁 1146。

成共同語言社群（包括 speech-community，writing-community 的 language-community）所意識、接受的舊符號了。

關於盤古的記載，同樣出自徐整之手的還有《繹史》所引的《五運歷年記》：

> 元氣濛鴻，萌芽茲始，遂分天地，肇立乾坤。啟陰感陽，分布元氣，乃孕中和，是為人也。首生盤古，垂死化生。氣成風雲，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢五體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地理，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木，齒骨為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甿。[16]

這也是一個全新的文字紀錄。南朝梁任昉《述異記》卷上記載：

> 昔盤古氏之死也，頭為四岳，目為日月，脂膏為江海，毛髮為草木。秦漢間俗說：盤古氏頭為東岳，腹為中岳，左臂為南岳，右臂為北岳，足為西岳。先儒說：盤古泣為江河，氣為風，聲為雷，目瞳為電。古說：盤古氏喜為晴，怒為陰。吳楚間說：盤古氏夫妻，陰陽之始也。今南海有盤古氏墓，亙三百餘里，俗云後人追葬盤古之魂也。桂林有盤古氏廟，今人祝祀。南海中盤古國，今人皆以盤古為姓。昉案：盤古氏，天地萬物之祖也，然則生物始於盤古。[17]

現在很難判斷徐整對於盤古的記載是否有所依據？那麼「盤古」是否

16　〔清〕馬驌著，劉曉東等點校：《繹史》（濟南：齊魯書社，2000 年），冊 1，頁 2。

17　〔南朝梁〕任昉《述異記》卷上。引自徐志平：《中國古代神話選注》（臺北：里仁書局，2006 年），頁 22。

真的是「新符號」？其實對於接受者而言，一切語言性符號在初次接觸時，都等於是新符號。同樣的，今天也很難明確知道《述異記》是否受到徐整的影響？但是「盤古」的符號意義獲得接受與延續，卻是不爭的事實。換言之，由於「盤古」的符號構成組合層級完整，使得指涉對象也因此而明確。相對於《山海經‧海外南經》對於「讙頭國」的記載，因為沒有語境構成單元層級和文化釋義單元層級，指涉對象於是產生模糊現象。在《山海經》一書中，類似「讙頭國」符號構成者甚多，這也是中國神話之所以被批評為缺乏、片段的主因。

從神話完成過程的四個階段來檢討，第三階段的神話表現階段，就是徐整所記錄下來的兩段文字；第四階段的接受神話階段，可以由《述異記》的記載得到驗證。盤古究竟是神？還是人？《述異記》提到：「今南海有盤古氏墓，亙三百餘里，俗云後人追葬盤古之魂也。桂林有盤古氏廟，今人祝祀。南海中盤古國，今人皆以盤古為姓。」是把盤古當作是人的始祖，或是先王。其實這不算是《述異記》所代表的接受者的誤讀或自行延伸的意義賦予，因為《三五歷紀》在盤古之後，說道：「後乃有三皇」；《五運歷年記》也說：「啟陰感陽，分布元氣，乃孕中和，是為人也。首生盤古。」因此，只是單純從生活實用性符號（語言表層）的理解來看，盤古確實是神人不分的人物——既是神，也是人。

從第一階段的神話起源推敲，原始思維中的「物我混同」[18]本來就是不分神、人的，萬事萬物都可以用擬人物化的方式被理解、被敘述，神話

18　「物我混同」可以歸之於列維‧布留爾所說的「互滲律」思維之一環。他說：「這些關係全都以不同形式和不同程度包含著那個作為集體表象之一部分的人與物之間的『互滲』。所以，由於沒有更好的術語，我把這個為『原始』思維所特有的支配這些表象的關係和前聯繫的原則叫做『互滲律』。」列維‧布留爾：《原始思維》，頁 69。

的這種傾向更為強烈[19]。理性知識或理性經驗所不能接受的「天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。如此萬八千歲，天數極高，地數極深，盤古極長」，並無礙於盤古被認定是天地開闢的神或人。「人」的意義在此中已經是被昇華的抽象概念，不必是一個實體。再從第二階段看，當《莊子‧應帝王》、漢緯《春秋元命苞》、《河圖玉版》等書籍記載與徐整所寫的文字對比之後，也不難察覺原始思維與神話思維所帶來的作用：舊符號的重新構思組成來表現「盤古」這個新符號的意義。其中尤其以《五運歷年記》中的「盤古垂死化生」的內容，最有具代表性。

沒有表達的衝動，而展開形象化的醞釀與語言形式的完成，那麼原始思維就只是一種思維狀態，不會訴諸於符號。但是如果只是一股衝動，而沒有使符號產生形象化的效果，那麼符號也無法成為一種示意性的表達工具。如何產生形象化的聯想？如何選擇舊符號或創造新符號？就成為文學、藝術乃至於神話完成的主要關鍵。文學、藝術與神話的符號構成表象可能是一致的，但是構思的方式與背景卻是不相同的。嚴格來說，即使文學、藝術與神話都以比喻（metaphor）與轉喻（metonymy）來達到形象化的效果，神話在創造上可能更強調直喻（simile）的手段，或者可能連直喻都算不上，而是與物我混同有密切關係的直覺（intuition）認定，即使這些手段後來都被接受者認為可能是隱喻（conceptual metaphor）[20]。這種

19　麥克斯‧繆勒在《比較神話學》書中引奧特弗爾德‧繆勒（1797-1840）1825 年出版的《神話學導論》頁 78：「神話的表達方式——這種方式把所有的事物人格化，而且把所有的關係都變成擬人化的行為——十分獨特，因而我們必須承認，它的成長在人類文明史中是一個性質截然不同的時期。」麥克斯‧繆勒：《比較神話學》，頁 17。

20　比喻、轉喻、直喻、隱喻四者都屬於前文所說的「譬喻」或統稱為「比喻」，即透過類比表達兩件事物之間的關係，也就是傳統賦比興中的「比」。轉喻是預設同性質的符號可以被代換且接受；直喻是以「像是」或「比較」等字眼明示兩者之間的比擬；隱喻則是看似性質不同的兩者轉義。

直覺不純然屬於個人的，通常是有共同背景的集體性——自然而然的集體性，形象化效果不進行預期而被普遍接受。

文學、藝術的形象化則不然。創造者在進行構思時，並非只考慮到自身產生形象化的聯想，往往是將接受者的接受程度也預期進來考慮的範疇之中。如果說轉喻是以聯想為基礎的關係，暗示著人心靈中有既存的符號存在，那麼接受者心靈中既存的符號就成為創造者選擇的考慮項目之一。所以文學、藝術的創造需要凸顯出靈感與構思的重要性。

不過話雖如此，第二階段的神話思維仍然有靈感的成分。判定神話與純粹文學、藝術作品的差異，終究必須擺脫這些關聯性，而從神話「聖性意涵」表現的理解來加以說明。

第二節 神話「聖性意涵」的分析

神話之所以是神話的重要關鍵之一，在於神話的指涉對象具有「聖性」，或稱之為「神聖性」[21]。神話概念中的「聖性」或「神聖性」，並非完全屬於道德層面的意義；簡言之，是無所謂善惡是非的。「聖性」或「神聖性」指的通常是一種對於現實俗性的「超越」，包括存在的超越、

---

21 日本學者松村武雄（1883-1969）在《神話學原論》一書中，整理西方學者的各家說法，提出對於神話的界說是：「神話是持有非開化心意的古代民眾，以與他們有共生關係的超自然性威靈的意志活動為底基，而對周圍自然界及人文界的諸現象所做的敘述或說明所產生的聖性或俗性的故事。」見王孝廉編譯：〈神話的定義問題〉，《民俗曲藝》27期（1983年12月），頁103。編譯者附記：「這篇文字是根據松村武雄博士的《神話學原論》上卷（東京，培風館發行）第一章序論編譯而成。」松村武雄所說的「聖性或俗性」，指的應該是神人不分的概念，或者以「神性」來取代「聖性」更為恰當。但是「神性」又容易被誤解為單指「神」所具備的性質，無法表現神人之間的跨度，因此本書仍採學界慣用的「聖性」來表示對於現實超越的性質。

時空的超越、質性的超越、能力的超越等。[22]因為這樣的超越特質，神話也就因此被認為具有宗教性的崇拜意義。卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）說：

> 在人類文化的發展中，我們不可能確定一個標明神話終止或宗教開端的點。宗教在它的整個歷史過程中始終不可分解地與神話的成分相聯繫並且滲透了神話的內容。另一方面，神話甚至在其最原始最粗糙的形式中，也包含了一些在某種意義上已經預示了較高較晚的宗教理想的宗旨。神話從一開始起就是潛在的宗教。[23]

即是闡明了宗教與神話兩者之間在內涵與形式上的互涉。

不過，如果將宗教性的崇拜意義視之為神話的唯一前提，卻是對於神話的一種誤解。宗教裡的神祇（崇拜對象），即使和神話中的眾神一樣，都出自於人的無助、想望、畏懼與尊崇，但是宗教裡的神祇甚至可以是人的另一種生命延續的存在形態，完全不必以解釋萬物萬事的身分出現，而只需要是已然、既然的超越存在即可；就現實意義而言，這些神祇的支配

22 這種對於現實俗性的超越，可以用王孝廉的說法來解釋：「一般來說，俗是指日常生活的秩序，是指現實時間而言；聖是指超越日常生活的幻想世界，是人們潛在意識願望所投射的超越性的世界，也就是超越現實時間的神話時間而言。『聖』的心靈體驗是戰慄與魅惑的神祕組合，戰慄是對神祕的超自然靈威的敬畏與恐懼，魅惑是對此靈威的不可思議的憧憬。」見王孝廉：《中國的神話世界》（北京：作家出版社，1991 年），頁 121。耶律亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）在其著作《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》（*Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*，楊儒賓譯，臺北：聯經出版事業公司，2000 年）和《聖與俗：宗教的本質》（*The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*，楊素娥譯，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001 年）也有類似的看法。

23 卡西勒：《人論》（*An Essay on Man*，甘陽譯，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991 年），頁 130。

力量往往是與人進行功利性交換的工具，使人足以藉由神祇的力量來改變生活的面貌。而且宗教信仰中的神蹟，大多是面對人而顯示出來的神奇表現，並不盡然是神話。[24]

神話中的眾神卻不然。神話中的神，是人所面臨的自然現象、心理現象與社會現象的擬人物化結果。擬人物化的基礎是原始思維中物我混同的作用表現，以進行理解、認識為目的的詮釋，而將諸多現象予以形象化、行動化。因為形象化而有神的世界、神的形象；因為行動化而有神話敘事。所以，神話中的神不必然是出自宗教性的崇拜，也不必然具備現實功利性質，更不等於實際上「人」的生命延續。然而不可否認，神的世界與人的世界、神與人之間，在物我混同的感知、認知之下，有時候確實很難加以分辨。

「信以為真」是神話、宗教、歷史的最大交集，神／神、神／人、人／人的一切存在與行動，則是三者所構成的整體聯集。在這樣的交集和聯集之中，接受者的態度是極為重要的決定因素——決定聖性與俗性的差異、神與人的距離。以崇拜對象的性質分析。產生崇拜性質的基礎是信仰（belief），信仰的對象可以是抽象的，也可以是具體的；可以是虛構的，也可以是真實的。思想、情感、人物、族群都可以是信仰的對象。當崇拜對象在表現時已經成為一種擬人物化的神，崇拜對象就只能是有具體的形象，而且會相信這個對象是真實的存在[25]。這跟文學、藝術構思與表現中的形象化極為類似，必須通過語言性符號的構成使其可知可感。抽象的、虛構的崇拜對象，以擬人物化的方式形象化，目的也在於讓崇拜對象是可知可感的。神的具體形象或者異於人，或者仿於人，這樣的真實存在基本

24 關於其中的差異，可參考拙著：《中國神話的基礎研究》（臺北：洪葉文化公司，2006 年），第一章「中國神話的定義與分類」。

25 卡西勒也指出：「在神話想像中，總是暗含有一種信仰的活動，沒有對它的對象的實在性的相信，神話就會失去它的根基。」語見卡西勒：《人論》，頁 112。

上已經是不同於純粹「人」的性質了。

神話或者被稱為「信仰語言」[26]，神是超越於人的存在，從現象學（phenomenology）的眼光視之，是通過語言性符號的構成所產生的心理現象——人將主體（我）的行為、意願、感情、能力和整個生命經驗都投射到客體世界中去，並以原始思維方式幻化出種種超現實、超自然的神奇事物及與之關係的理解，通過神話思維的作用，因此形成了具有聖性的語言性符號，同時在創造者與接受者的心中構築出心物不分、神人混同的聖性現象。以《山海經》所載為例[27]，大致歸納出「聖性」的表現類型六種，並簡單枚舉例子如下：

（一）表現神的來源與形象

> 大荒之中，有山，名曰日月山，天樞也。吳姖天門，日月所入。有神，人面無臂，兩足反屬于頭上，名曰噓。顓頊生老童，老童生重及黎；帝令重獻上天，令黎邛下地；下地是生噎，處於西極，以行日月星辰之行次。（大荒西經）

（二）表現神所處的神聖空間

> 海內昆侖之虛，在西北，帝下之都。昆侖之虛方八百里，高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻，面有九門，門有開明獸守之，百神之所在。（海內西經）

（三）表現神的作用

> 長留之山，其神白帝少昊居之。其獸皆文尾，其鳥皆文首。是多文玉石。實惟員神磈氏之宮。是神也，主司反景。（西山經）

26　見董芳苑：《原始宗教》（臺北：久大文化公司，1991 年再版），頁 72。

27　本章《山海經》原文皆引自袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年)。

（四）表現神的事蹟

形天與帝爭神，帝斷其首，葬之常羊之山，乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞。（海外西經）

（五）表現神人關係

大荒之中，有係昆之山者，有共工之臺，射者不敢北鄉。有人衣青衣，名曰黃帝女魃。蚩尤作兵伐黃帝，黃帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍畜水。蚩尤請風伯雨師，縱大風雨。黃帝乃下天女曰魃，雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨。叔均言之帝，後置之赤水之北，叔均乃為田祖。魃時亡之。所欲逐之者，令曰：「神北行。」先除水道，決通溝瀆。（大荒北經）

鍾山，其子曰鼓，其狀人面而龍身，是與欽䲹殺葆江于昆侖之陽。帝乃戮之鍾山之東曰瑤崖。欽䲹化為大鶚，其狀如雕而黑文白首，赤喙而虎爪，其音如晨鵠，見則有大兵；鼓亦化為鳥，其狀如鴟，赤足而直喙，黃文而白首，其音如鵠，見則其邑大旱。（西山經）

（六）表現神人不分

羽民國在其東南，其為人長頭，身生羽。一曰其為人長頰。

雨師妾在其北，其為人黑，兩手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有赤蛇。一曰為人黑身人面，各操一龜。（海外東經）

讙頭國在其南，其為人人面、有翼、鳥喙，方捕魚。一曰在畢方東，或曰讙朱國。（海外南經）

神話在具體符號構成與指涉意義的表現上，應有四個方面的要件，才可能被認為是神話：（一）特殊的人物，通常是「非人」、或「超人」，也

就是我們一般所謂的「神」，這個特殊人物具有與生俱來的特殊能力[28]，超越人力所及；（二）特殊的事蹟，這個事蹟可能發生在神與神之間，也可能發生在神與人之間，有時候甚至只是單純對於神的能力的一種敘述或說明而已；（三）神或是前項所說的事蹟所存在的特殊地點（聖性空間），也許就是「神的世界」，也許是一個不可深究的特定或不特定場域；（四）神或是前項所說的事蹟所存在的特殊時間（聖性時間），或許這個時間經常被人認為是歷史的一部分，或許這個時間只存在某些信以為真的人的認知中。

以此觀照這六種「聖性」的表現類型，其聖性的符號構成方式分別說明如下：

（一）以「噓」的來源與存在為指涉對象。本段即使出現擬人物化的「噓」、「顓頊」、「老童」、「重」、「黎」、「帝」、「噎」等符號單元層級的符號，整體構成其實只在說明神「噓」或「噎」的來源[29]。其聖性符號構成主要是：第一，聖性空間，「日月山，天樞也。吳姖天門，日月所入」；第二，神的形象與能力，「有神，人面無臂，兩足反屬于頭上」，「處於西極，以行日月星辰之行次」；第三，與其他神的關係，「顓頊生老童，老童生重及黎；帝令重獻上天，令黎邛下地；下地是生噎」。

（二）純然以聖性空間「昆侖之虛」為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，神的所在，「帝下之都」，「百神之所在」；第二，特殊神獸，「面有九門，門有開明獸守之」。至於「方八百里，

28　這種特殊能力並非「人」修習而來，也並非透過咒語之類方式所產生的法術變化能力。「與生俱來」也包括特殊的器物；這器物是自然存在的，不必是另由其他方式取得的。

29　袁珂認為「噓」或「噎」指的都是〈海內經〉的「噎鳴」，「噓」即是「噎」。詳見袁珂：《山海經校注》，頁 404，注 8。

高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻，面有九門」等符號組合，並不具備聖性意義。

（三）以神的特殊能力（司掌）為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，聖性空間，「長留之山」；第二，神名，「其神白帝少昊」；第三，特殊能力，「是神也，主司反景」。此段中的「員神磈氏之宮」，其義不明，屬於前文所提到的新符號——超出既有知識經驗與聯想範疇的符號。而「主司反景」是本段整組符號在獨立的情況下，唯一能表現聖性的語境構成單元。

（四）以動態敘述的特殊事蹟為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，神的形象，「形天」、「以乳為目，以臍為口，操干戚以舞」；第二，特殊事蹟，「與帝爭神，帝斷其首」；第三，聖性空間，「常羊之山」。

（五）這一類是組合性類型，以表現神／神、神／人、人／人關係為指涉對象，有兩個子類。第一個子類以神為主，神／神關係的聖性符號構成主要是：第一，對立關係，「蚩尤作兵伐黃帝」、「遂殺蚩尤」；第二，隸屬關係，「黃帝乃令應龍攻之」、「黃帝乃下天女曰魃」、「蚩尤請風伯雨師」。神／人關係的聖性符號構成主要是：「叔均言之帝」、「所欲逐之者，令曰：『神北行。』先除水道，決通溝瀆」。人／人關係的聖性符號構成主要是：「叔均乃為田祖」[30]。第二個子類以神獸神鳥為主，表現這些神獸神鳥對人的徵兆作用，神／人關係的聖性符號構成主要是：第一，神獸神鳥的來源，「欽䲹化為大鶚」、「鼓亦化為鵕鳥」；

30 《山海經・大荒西經》：「有西周之國，姬姓，食穀。有人方耕，名曰叔均。帝俊生后稷，稷降以百穀。稷之弟曰台璽，生叔均；叔均是代其父及稷播百穀，始作耕。」因此本文對於「叔均乃為田祖」一句，認為可以視之為人／人關係，叔均屬神人之間的過渡性人物。

第二，徵兆作用，「見則有大兵」、「見則其邑大旱」。

（六）以特殊形象表現其聖性。這一類往往需要以符號單元層級的互見方式對照，才能確定其聖性。例如前文提過的讙頭國，〈大荒南經〉：「大荒之中，有人名曰驩頭。鯀妻士敬，士敬子曰炎融，生驩頭。驩頭人面鳥喙，有翼，食海中魚，杖翼而行。」〈大荒北經〉：「顓頊生驩頭，驩頭生苗民，苗民釐姓，食肉。」驩頭即為讙頭，炎融或與顓頊有關。將這兩段記載與前文相較，即使《山海經》以「其為人」稱之，但是就聖性符號構成而言，驩頭不只具有特殊的形象：「人面鳥喙，有翼」、「杖翼而行」，具有神的血緣：「鯀妻士敬，士敬子曰炎融，生驩頭」、「顓頊生驩頭」，而且為苗民之祖，因此驩頭應該是神人之間的過渡性人物，表現出神人不分的現象。

這裡還值得注意的是，此類記載多有以「一曰」來表示除此之外尚有異文。如羽民國的「一曰其為人長頰」，雨師妾的「一曰為人黑身人面，各操一龜」，讙頭國的「一曰在畢方東，或曰讙朱國」。在《山海經》書中，之所以一再以「一曰」稱之，應該是當時確實有所依據。

或者因為口頭流傳的差異，或者因為紀錄版本的不同，也可能來自於《山海經》圖文關係的認定等等原因，歷來對於《山海經》的成書與性質眾說紛紜，莫衷一是，本章不打算多作贅論。但是以此推測，《山海經》書中出現「一曰」現象，至少表現出一種可能的情況：即使《山海經》果然是巫書，也不會只在少數特定身分的人之間所進行的單一脈絡傳承；從這種「一曰」現象來看，《山海經》應該是經由匯編而來，是經過重新整理的巫書，而且這些各種匯編的來源都反映出某種程度的雷同性，反映出當時一定的普遍性共同認識，不是完全孤立的。

神話聖性的基本依據，除了表現在對於現實的超越性之外，其實就是來自於大眾集體的「信以為真」。經過上述六種「聖性」表現類型的分

析，以及「一曰」現象的推測，更加足以肯定《山海經》的神話性質與民間文學現象[31]。《山海經》不是單純的文學性創作，也不是單純的地理性書籍；其地理方位諸多事物的記載，都屬於一種當時具有社會共同接受性質的聖性記載。

第三節 神話「聖性」的決定權

神話也好，文學、藝術也罷，任何一個作品的完成，都建立在創造者與接受者之間雙向交流的基礎上，作品的語言性符號構成方式則是這種交流的核心關鍵。以發生的角度來看，聽覺或視覺的感知無論是在意義方面或審美方面，原來只是一種抽象的直覺——不假思索的引發意識（consciousness）的注意，之後因為注意的結果累積而形成最初的經驗。當各種不同的最初經驗增多而彼此逐漸出現聯繫上的關係，就慢慢歸納出一種認識內心與外在世界的體系，於是產生了最初的知識。最初的知識是沒有理性與感性之別的，而歸納出體系的思維方式，最初即是原始思維。

語言之所以不只是某種刺激聽覺的音響，符號之所以不只是某種引發視覺的圖案[32]，主要原因在於意義的賦予或審美的呼應。語言或者原來是出於對自我的發聲與對外在音響的摹仿，符號或者原來是出自不經意的刻

31 民間文學的基本性質包括：口頭性（非書寫性）、自發性（主動反映）、集體性（非單一作者）、開放性（非封閉性）、匿名性（非署名性）、變異性（非定本性）、模式性（基本複製）、傳承性（文化記憶）、表演性（即時隨興）。即使經文字記錄為書面文本，仍只是一時的「定本」。

32 狹義的「語言」是足以示意的聲響，狹義的「符號」則是足以示意的符碼或圖案；能代表語言音響而具有示意性的符號，是為「文字」。廣義的「語言」是泛指一切示意性單元的總合，如肢體語言、電影語言、文學語言等，廣義的「符號」則成為廣義「語言」的單元代稱。本書所謂「語言性符號」，是採「語言」與「符號」的廣義而成，即一切示意性語言的單元。

畫與對外在事物的複製，在原始思維開始運作的同時，意義賦予、審美呼應的溝通交流便有了共同的需求。抽象直覺可以是純然個別的，但是當面臨溝通交流的問題時，就必須將個別的擴大為集體的共識（common-consensus）。即使這個共識是在經驗之前的，或稱之為集體無意識，沒有表達的過程累積就沒有共識建立的可能。

語言性符號因共識建立的需求而產生，既來自於創造者的創造，也來自於接受者的能接受。語言性符號所欲表達的，可能是具體的事物，也可能是抽象的意念。以圖案或圖畫來表現具體的事物，應該是最容易產生溝通交流共識的，早期文字以象形、指事的方式出現，是自然而然的。但是並沒有任何一種圖案或圖畫可以完全複製具體的事物，象形的文字、指事的文字只能以簡單的線條來勾畫，作為一種代表，即使圖畫也是如此，更遑論複製抽象的意念。以音響方式來進行表現，除了某些不複雜的情緒之外，其完整表現的難度更高。換言之，語言性符號的功能，或者包括一切溝通交流的工具，都只能是示意而已。

那麼語言性符號所示之意，在創造與接受之間，如何能成為共識？關於這個問題，以往通常用「約定俗成」來作解釋。答案其實並沒有錯誤，但是如何能「約定」而使之「俗成」？「約定」是一種約制力量的施展，「俗成」是對於約制力量的服膺。要達到施與受的平衡而能有和諧的結果產生，應該是個體間共同的意識形態（ideology）使然。「意識形態」不完全等於「共識」，可以屬於個體的，也可以屬於集體的，是一種態度、觀念或思維方式。一個團體必須存在著某種共同的意識形態，才可能成為一個團體。團體一旦組成，其意識形態就會有集體性的部分。某一種意識形態的形成，可能出自天性，即哲學家、心理學家亟欲深究的「意識」的起因與成分，潛意識（subconsciousness）、無意識（unconsciousness）的差異，及其所帶來的影響等，這個部分未必與經驗有關；但是意識形態也可以是被啟發、被教育的。最初的語言性符號，即原始語言，可能屬於前

者，具有自然的普遍性。隨著時間的發展與累積，最初的語言性符號被複雜化或有意識的重新創造，就必須依賴啟發與教育，則屬於後者。

每一個語言性符號的構成與使用，都代表一種思維、一種意識形態的表現。此一語言性符號的被接受，就意謂著創造者與接受者有著共同的意識形態，才足以接受、理解此一語言性符號的表現，雖然兩者的指涉對象不盡然一致。「語法」規律的形成，就是這樣的背景。美國學者戴維・利明（David Leeming）和埃德溫・貝爾德（Edwin Belda）合著的《神話學》說：

> 神話的語言和形象表達了人類對自己與宇宙的關係的感知。人類神話的外在形式隨著人類生活千萬年來的變化而變化，但它的內在結構基本上始終如一。[33]

這裡所謂的「內在結構」，指的是思維方式與意識形態；「基本上始終如一」，是因為神話的原始語言具備基本上的自然普遍性。而神話的宗教性質，即表現在原始語言的基礎上，如恩特斯・卡西爾所說的：「客體並非預先存在和外在於綜合的統一體，而只是由這種綜合的統一體所組成；對象不是自身印刻在意識上的確定的形式，而是憑藉意識的基本方法、直覺和純粹思維產生一種形成作用的產物。」[34]宗教也出自一種思維與意識形態。

神話的指涉對象是明確的，無論是被認定為舊符號或新符號，構成神話的語言性符號的能指與所指原本都應該是一致的，既以「信以為真」為

---

33 節錄自戴維・利明、埃德溫・貝爾德著，李培茱、何其敏、金澤譯：《神話學》（*MYTHOLOGY*）（上海：上海人民出版社，1990 年），頁 59-62。原書 1976 年在紐約出版。

34 卡西爾即卡西勒。語見恩斯特・卡西爾著，黃龍保、周振選譯，柯禮文校：《神話思維》（*Mythical Thought*）（北京：中國社會科學出版社，1992 年，根據美國耶魯大學出版社 Yale University Press 1954 年版譯出），頁 33。

前提，也以「信以為真」為結果。在這樣的情況下，神話的聖性是沒有懷疑空間的。這是神話與文學、藝術在看似形式構成相同的表層下，最大的實質不同。誠如朱立元所說的：

> 文學語言的超常性與反常性，實質上是能指與所指、語符與意義在具體使用中的分離與偏轉。讀者的閱讀習慣中往往保留著語詞的最常態意義（即能指與所指的相對穩定的對應指示的關係），所以一旦在日常語言中使用的語境變化（次常態），這種最常態意義已被衝破，能指與所指的對應關係就已經破裂或偏轉；倘若進入非常態的文學使用中，這種破裂與偏轉就越發加劇。文學作品在意義建構層中經常處於這種語言使用的非常態之中，所以意義的不確定性以及由此形成的意義空白就是勢在必然的。一般說來，文學作品就是追求這種不確定性與空白效果，我權且稱之為語言的「偏離效應」。[35]

文學、藝術追求的是語言性符號的不確定性與空白效果，創造者循此刻意而為，來擴大意義的與審美的視野，其實已違背神話「信以為真」的詮釋與說明的目的。神話本身即具備文學、藝術的價值，但是這個價值不是神話所欲追求的。這就如同後世被歸類為神怪小說或幻奇小說一樣，接受者將小說的內容完全信以為真，也不會是小說作者預期追求的真正目標。所以神怪小說或幻奇小說的內容或其中的人物，在小說裡即使具有超越性，即使也具有原始思維的表現，都只存在於語言性符號的表層，並不會有和神話相同的聖性意義，因為創造者與接受者的意識形態都不同於神話。

以女媧造人的神話為例。東漢《風俗通義》：

35　朱立元：《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989 年），頁 117。

俗說天地開闢，未有人民，女媧摶黃土作人，劇務力不暇供，乃引繩於泥中，舉以為人。故富貴者，黃土人也；貧賤凡庸者，絙人也。[36]

這是解釋人類起源的神話。女媧是造物主、大地之神，造物主的創造人類與大地的孕生萬物有著共同的聯繫關係。就這一則神話的意識形態而論，天地開闢之後是沒有人類的，女媧是自然而然的存在，是先於人而存在的，女媧是人生命的來源。人是女媧用土做成的。女媧支配、影響了人的命運：受女媧呵護者可得富貴；反之則只能是貧賤凡庸之人。具體歸納出文化釋義層級的語言性符號指涉就是：女媧支配人的命運，人是生而不平等的。

女媧是一種聖性的存在，也是人類共同來源。神話創造者以擬人物化的方式，藉由母親形象表現女媧所代表的自然力量，明白指出命定的人生態度。但是當這則神話的聖性消失，女媧單純只是一種對於母親形象的譬喻時，就轉變為一種表現對母親怨懟的指責：這個母親，是個勞累而且也會偷懶的母親，「摶黃土造人」即為母親撫育孩子的意象，備受母親呵護者可以獲得較好的照顧；因母親偷懶而忽略者，境遇就比較悽涼。母親甚至可以代換成國家、君王、長官。那麼女媧原來屬於神的超越性質就已經逐漸降低了，取而代之的是母親所代表的各種指涉。聖性被俗性所取代的結果，這一則神話就成了寓言。前文曾經提到：文學、藝術與神話都以比喻（metaphor）與轉喻（metonymy）來達到形象化的效果，神話在創造上可能更強調直喻（simile）的手段，或者可能連直喻都算不上，而是與物我混同有密切關係的直覺（intuition）認定，即使這些手段後來都被接受

36 據〔宋〕李昉等：《太平御覽》（臺北：新興書局，1960 年影印），卷七八引，頁 472。

者認為可能是隱喻（conceptual metaphor）。其原因就在於所有語言性符號的意義都是被意識形態所賦予，也是被意識形態所侷限的。

女媧造人象徵著母親的生育，而象徵通常必須藉助於各種方式的譬喻，也就是一種形容的功夫。這個形容，來自於創造者對於語言性符號的選擇、感悟。語言性符號同時包含著內涵意旨（connotation）與外延意旨（denotation），也就是兼有能指與所指。每一個語言性符號都會因為創造者與接受者意識形態的差異，而產生指涉對象的轉變。無論是以共時性的觀照或是以歷時性的觀照來分析，大致都會如此。朱立元從接受美學的角度，注意到「內在語法」與「文學能力」的關係：「文學作品有它的『內在語法』，『文學能力』就是對文學的『內在語法』的知識、經驗和掌握，不過，不只是概念的掌握，而是已內化和積澱在心理結構中了。」[37]語言性符號的「解釋義」（interpretant），涉及到前有、前識、前設等前理解的問題，接受者本身的接受能力，是意識形態之外，另一個決定神話聖性是否維持一致的主要原因。

卡西勒認為：「語言的最初，並非純然出自摹仿；相反的，大多數語言的意義是出自意義的賦予。」[38]神話語言性符號構成的聖性意義，是創造者與接受者共同賦予的。這種共同賦予意義的關係如果斷裂，就會出現指涉對象的差異。此一現象所表現出來的，是創造者與接受者的異文化背景所致。異文化的主要特徵在於文化差異（cultural difference）與認同差異（identity difference）。即使「異文化」的概念是相對於「本文化」、「同文化」而來，但是本文化與同文化仍然是由眾多的異文化所構成：每一個體都是文化體系的組成單元，而任一個體都有認知與行為的差異。同者多而異者少，形成一種具有較大普遍性、類同性的文化氛圍，或稱之為文化環

37　朱立元：《接受美學》，頁 137。

38　卡西勒著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》（臺北：聯經出版公司，1989 年），頁 123。

境，通常可以以「本文化」、「同文化」視之；反之，異者多而同者少，則謂之為「異文化」。語言性符號構成的結果，能夠產生溝通交流的目的，是最為基本的要件。西方文論中強調所謂開放性閱讀的解釋學（詮釋學，Hermeneutics），是認定異文化現象之必然存在，創造者所完成的作品恆受接受者所限定。語言能力具有文化意義上的霸權力量，表現神話者、掌握神話者也都有聖性的地位。另一方面，這同時也表示語言性符號在構成時的無限可能。但是，真正決定這霸權、聖性存在者是接受者，而非創造者，除非接受者被創造者在意識形態上同化。也因此，現今的讀者在閱讀諸如「精衛填海」、「夸父追日」、「形天舞干戚」之類的故事，會產生孰為神話？孰為寓言？這樣的懷疑。

神話在語言性符號構成的表層方面與文學、藝術並無差異，在創造與接受的過程方面，也大致相當。所以神話確實屬於文學、藝術中的一環。但是因為神話聖性的特質所隱含的意識形態，使得神話可以在文學、藝術之中獨樹一格。

人對於世界的認識與表現，是通過一種比擬的思維過程。所以語言性符號構成與現實（包括具象與抽象的現實）的指涉對象之間，原本就會出現或多或少的距離。神話本身是一種聖性的概念，此一概念中受到「信以為真」前提的影響，在原始思維的共同意識形態下，語言性符號構成與現實指涉對象的距離幾乎貼合，不似文學、藝術會出現「詩無達詁」的情況。

語言性符號構成有四個層級，神話聖性的表現往往需要透過語境構成單元層級、文化釋義單元層級的綜合性構成，或其他互文的比對，才能比較完整的表現。在相信神話的某一時空、群體裡，神話的指涉對象是明確的；但是不同時空、群體的接受者，所產生的異文化現象，將促使神話聖性消退，甚至消失。也就是說，神話接受者或詮釋者一旦忽略了意識形態的問題，則神話必然徒具語言性符號構成形式，失去神話的意義。所謂

「歷史化」、「合理化」對於神話的影響，主要就在這個癥結上。

因此，神話是具備文學性質的，但是並不代表神話就只是文學。神話依賴語言性符號構成而得以保留，那麼以語言性符號構成的分析為基礎，來從事神話的文學性詮釋，應該回歸神話的意識形態，進一步區分每一則神話在原始思維、神話思維運作下，意識形態所代表的意義，才算是真正的神話文學性詮釋。

第四節　本書的旨趣

本書是從文學研究的角度觀照中國神話諸現象的一種嘗試。關於本書的構思是萌生於拙著《中國神話的基礎研究》一書的撰作時期，也因此陸續零散的發表了一些想法。全書的內容經歷十年左右的反覆思辨，所以本書各章的討論基本上是階段性質的合輯。茲臚列各章的改寫依據如次：

本章〈導論〉最初以〈中國神話的語言構成及其意識形態初探〉為名，發表於第七屆通俗文學與雅正文學國際學術研討會，之後修訂刊登於《興大中文學報》第 23 期增刊「文學與神話特刊」。

第二章原以〈顓頊與魚婦關係之蠡測——論先秦口傳神話的再創造性〉為名，發表於中國口傳文學學會十周年：「2009 海峽兩岸民俗暨民間文學學術研討會」，修訂後刊登於韓國中央大學校《外國學研究》學報第 14 卷第 1 期。

第三章的內容曾陸續且片段的在幾次學術會議中發表，包括：2006 民俗暨民間文學學術研討會的〈論女媧形象的嬗變〉；中國創世神話比較研究國際研討會的〈女媧伏羲神話的創世思維芻議〉；2010 年青海・昆侖文化與西王母神話國際學術論壇的〈死生相繫的司命之神——對於西王母神格的推測〉；2012 年第二屆西王母文化論壇（新疆・阜康）的〈論西王母神話轉變的思維取向〉。其中，〈死生相繫的司命之神——對於西王母

神格的推測〉刊登於青海省社會科學院《青海社會科學》2010 年第 5 期。

第四章主要內容是執行國科會 94 年度專題研究計畫：「漢畫像石所見神話傳說研究：以徐州漢畫像石館館藏資料為核心」的成果，包括發表於 2003 年漢唐文化學術研討會的〈漢畫像石的文化詮釋與商榷：以徐州漢畫像石館館藏為例〉， 2006 年第五屆先秦兩漢學術研討會的〈徐州漢畫像石「百戲圖」商榷〉，以及 2006 年第二屆海峽兩岸楚漢文化學術研討會的〈漢代司命信仰管窺——兼論漢畫像石的若干形象〉。其中也分別收錄於《漢唐文學與文化研究》、《楚漢文化論壇——第二屆海峽兩岸楚漢文化學術研討會論文選》等專書，和《輔仁國文學報》第 22 期。

第五章原以〈東漢武氏祠堂西壁上古帝王圖像的古史觀〉為題，宣讀於 2013 年第九屆漢代文學與思想學術研討會。

第六章則以〈現代神話小說比較研究——以〈奔月〉、〈最後之箭〉為例〉發表於 2009「新世紀神話研究之反思」國際學術研討會，修訂後刊登於《興大中文學報》，第 27 期增刊：「新世紀神話研究之反思」。

至於附錄〈論保生大帝故事的文化意義〉一文，最初於 2012 年「周懋琦與祀典興濟宮學術研討會」報告，修訂後刊登於《周懋琦、祀典興濟宮與保生大帝信仰》一書。

本書名為《中國神話的符號現象》，第一章導論部分是論述的基礎；第二章到第六章分別以顓頊與魚婦關係、女媧與西王母神格、徐州漢畫像石升仙圖像、武氏祠上古帝王圖像、現代小說對后羿嫦娥故事的演繹等主題為例，試圖呈顯並解決中國神話研究一些眾說紛紜的問題，探索未來足以擴展的研究視角。

過去曾經多次提及中國神話在敘述方面，有下列五點特質：（一）人文性質的神話多於自然性質的神話；（二）敘述方式多以塊狀的狀態呈現，而非時間線性的流動敘述；（三）「沉默現象」明顯存在；（四）往哲學思維傾斜；（五）與歷史的貼合。由於中國神話敘述是片段的，使得每

一個片段都可能會成為解讀時的重要依據，甚至每一個名詞都會成為重要的「符號」。要詮釋這些符號，除了語文本身的訓詁之外，只能往象徵意義的角度去嘗試詮釋，所以哲學思維的傾向會特別強烈。

神話定義的基本要件是「神話思維」。所謂的「思維」，是一種思考的方向及規律，也是描述和解釋各種秩序的意識活動。即運用符號媒體，試圖通過思考的規律，進而了解世界的規律。若用語言學的角度來理解「思維」的概念，一般有廣義和狹義兩種：

狹義的思維是指運用語言概念所進行的「抽象推理運演過程」。

廣義的思維是指對「問題情境」作出解決辦法時，所經歷的符號運演過程。

誠如符號學者羅伯特・司格勒斯（Robert Scholes）所說：

> 故事指的是被一個敘述本文所喚起的各種事件和情況。同情節（在俄國形式主義者和其他人那裡）相反，它指的是處於時間先後順序中的各種事件，而不管情節中的各種重新的安排。這兩種含義的統一，把故事等同於聽敘述人所建構的故事。在目前通行的符號學理論中，故事或聽敘述人所建構的故事總是本文讀者的產物，它以本文中符號為基礎，但總的來講，從來不被這些符號所控制。[39]

透過符號的運用來傳達意義，所追求的是與其他人建立共同意識。語言文字的主要社會性功能在於溝通與表意，但是單單是「溝通」、「表意」這兩項基本功能，語言文字已經有許多需要解決的問題。從來沒有一種語

39　羅伯特・司格勒斯（Robert Scholes）著，譚大立、龔見明譯：《符號學與文學》（*Semiotics and Interpretation*）（瀋陽：春風文藝出版社，1988 年，根據美國耶魯大學出版社Yale University Press 1982 年版譯出），頁 244。

言文字能夠真正進行完全符合、完全貼切的表達。因為語言文字在進行表達時，是來自於對於「真實」的模仿，此一「事實」包括了具體的事物與抽象的情緒，然而「模仿」的本身，透過語言文字的中介，與「真實」之間原來就會出現敘述者的「視角」、「敘述層次」、「語言表達成熟度」等差異所形成的落差，此一落差還不包括接受者的差異部分。也就是說，只要是使用語言文字進行表達，除非是簡單的判斷句，或多或少都會有「虛構」的成分，也就是自覺或不自覺地加入「誇飾」或「渲染」的部分，尤其是敘述性的語言文字。

如果從神話──→傳說、神話──→寓言、神話──→小說，這樣的發展情況來看，神話合該是以思維方式來界定其範疇，而語言符號是保留人類思維最翔實、最豐富的載體，這些材料提供給我們去組合、去拼湊出一個最原初或最接近核心的面貌。在這個時候，「象徵性」才會有其意義；或者應該反過來說，唯有如此，才會有象徵性的意義存在。

本章提及狹義的「語言」是足以示意的聲響，狹義的「符號」則是足以示意的符碼或圖案；能代表語言音響而具有示意性的符號，是為「文字」。廣義的「語言」是泛指一切示意性單元的總合，如肢體語言、電影語言、文學語言等；廣義的「符號」則成為廣義「語言」的單元代稱。本書所謂「語言性符號」，是採「語言」與「符號」的廣義而成，即一切示意性語言的單元。

畢竟，神話研究是一種文化復原的工作。而復原的根本基礎，即在於神話原型的探求與傳播脈絡的追溯，並經由歷史動因的理解，建構出各個時期文化記憶的內容。所謂的「文化記憶」，指的是一種對於文化內涵的記憶性認知。「記憶」未必是「現實的曾經」，但是「記憶」可以是「真實」的，足以影響到現實的認知。從思維方式的角度來看，「真實」或者是物象上的具體表現，足以運用實證的手段來加以檢驗；「真實」也或者是心象上的虛構呈現，只能以理解、領悟的感知來尋求答案。就記憶本身來

看，除非是有意而為的扭曲，否則每一位神話講述者、甚至是歷史講述者都會認為自己所記憶、講述的內容是真實的；即使在不自覺當中，該內容已經被重構變更了。而講述行為背後的動機，是因應某種現實上的需求：也許是為了現象的詮釋，也許為了歷史的建構，也許為了道德的教訓，也許只是單純為了娛樂與遊戲。但是也因為自認記憶是曾經的真實，所以「真實」往往可以被改變，也可以被重新建立。

神話藉以表現的載體，大致上可以區分為文學性的語言和藝術性的圖像，兩者可以相互參照。葉舒憲整理加拿大學者弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）的原型概念，作出以下幾點歸納：

> 第一、原型是文學中可以獨立交際的單位。就像語言中的交際單位——詞一樣。
>
> 第二、原型可以是意象、象徵、主題、人物，也可以是結構單位，只要它們在不同的作品中反覆出現，具有約定性的語義聯想。
>
> 第三、原型體現著文學傳統的力量，它們把孤立的作品相互聯結起來，使文學成為一種社會交際的特殊形態。
>
> 第四、原型的根源既是社會心理的，又是歷史文化的，它把文學同生活聯繫起來，成為二者相互作用的媒介。[40]

因為原型所代表的是「聯想群」，是複雜而可變的。在固定的語言文字使用上，往往已經包括了大量而特別的已知聯想物，這些聯想物本來就為特定文化環境中的大多數人所熟悉的，所以原型可以用來當作一種彼此交流與傳播的媒介，尤其是對於抽象的意念而言，更是如此。文學性語言

40　葉舒憲：《神話——原型批評》（西安：陝西師範大學出版社，1987 年），頁 17。

的神話原型構成，是由語詞符號所組成，包括一個字，或是一組字詞；藝術性圖像的神話原型構成，則是由圖像單元所組成，包括一種具體形象，或是一個系列的連續動作。因此，神話研究比較理想的基本方式應該是：一方面將研究對象予以單元化、符號化；另一方面透過各時期「共時性」材料的相互比對，去建構出最有可能的答案。

「符號」是神話思維的表現關鍵。俞建章、葉舒憲將神話思維中的類比作了幾點歸納：

第一，神話思維的象徵性解釋遵循著一個基本的邏輯規律——類比。通過類比建立了本體（被解釋的現象）與徵體（用作解釋的現象）之間的因果關係，構成神話的內在結構。

第二，類比的一般模式，是以已知事物或現象的特徵，來說明未知事物或現象的特徵，從小的、近的、日常的經驗事實出發，解釋大的、遠的、神祕的非經驗事實。

第三，類比解釋是一種意指性活動，它給無意義的事物賦予意義，根據有限的經驗來重新組織世界，為無限的現象找出原因，提供證明，從而不斷地把主體對象化到客體之中，把客體同化於主體自身之中。[41]

聯想與類比，正是符號現象產生的基礎。除了社會、文化背景的影響之外，符號現象的凸顯一方面可以避免對於「沉默現象」所造成的前神話難以盡求的猜測；一方面也因此繫連起神話人物、故事的演變，而這樣的演變相當程度上刺激了民間文學、圖像、小說的發展，甚至形成了宗教信仰的一股動力。因此，本書的整體架構實際上隱含著對於「前神話」、「神話」、「後神話」的理解與闡述。

「前神話」、「神話」、「後神話」是個人近年來關於神話研究文本所

---

41 俞建章、葉舒憲：《符號：語言與藝術》（上海：上海人民出版社，1988 年），頁 120-130。

劃分的三個層次。在這三個層次中，「神話」指的是被經典化，或為人所熟知，或成為核心母題、情節、形象的聖性詮釋話語。經典化的意義界定，是以內容不斷被重述、被接受的故事基幹或人物質性的部分為標準。之所以如此界定，主要的原因是神話產生的實際年代多不可考，因此只能以「經典化」為基礎。於是，神話屬於完成階段的神聖話語，可以是單一型文本或互文型文本，也可以是複合型文本、增補型文本。

「前神話」是一種詮釋性思維（原始思維）或是一種神聖性話語，通常具有沉默現象，專指「神話」出現前的話語。前神話出自聯想，往往也帶有某種程度的歷史真實性。相對於經典化以後的「神話」，「前神話」往往是沒有被說清楚的神話，兩者之間存在著若干失落的環節。若「神話」已經是複合型神話，則「前神話」指複合前的元神話，甚至可能是未發現的文本。沒有通過比較之前，「前神話」、「神話」不存在差異。通過比較之後，部分神話可以視之為複合型神話的「前神話」。

「後神話」則以「神話」為核心而加以演繹、附會、假借的話語，往往是表演、創作的運用與改造，並不具備真正的詮釋性或神聖性。前神話、神話、後神話這三者的關係建立於「民間文學現象」的產生與創作意識的抬頭。例如：《莊子》渾沌開七竅的寓言是以渾沌的「神話」作為「後神話」的說理譬喻運用；《楚辭・九歌》的內容大多已經是「後神話」；關於上古帝王的民間文學也通常是後神話的表現。後世所流傳的后羿、嫦娥故事群，則分別具有前神話、神話、後神話這三種層次。

這樣的觀念提出，最初發表於 2012 年 12 月「民間文化青年論壇」的專題講座中，直接影響到個人對於神話文本重新理解的態度。本書之所以會有第六章與附錄的編入，主要就是為了展現「後神話」符號現象的意義。

第二章

神話符號的詮釋：

對於顓頊與魚婦關係的蠡測



《山海經・大荒西經》:「有魚偏枯，名曰魚婦。顓頊死即復蘇。風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦。顓頊死即復蘇。」[1]這段話，歷來一直困惑著中國神話的研究者。歷來前輩學者都各自從不同的角度提出許多卓越的見解與詮釋，而呈現出眾說紛紜的現象。事實上，這是研究中國神話所無法避免的問題，有其客觀、主觀條件的存在。然而對於這許多說法，可以被檢驗的是：各家推論是否合理？是單純的臆測？還是有所依據？而這些依據是否足以導證出較為圓滿的結論？

這段話在整部《山海經》之中幾乎是孤立的：沒有關於「魚婦」、蛇化為偏枯之魚的其他說明，也沒有「顓頊死即復蘇」的相關記載。於是「顓頊」成為理解這段話意義的關鍵，而論者都將魚婦與顓頊二者合而為一來加以詮釋。然而從整段話的語法主從關係來看，主語應該是「魚婦」，不是「顓頊」。「風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦」應該是在解釋或補充說明前文的「有魚偏枯，名曰魚婦」。魚婦的前身毫無疑問的是蛇，變化之後的形態是偏枯的魚。「顓頊死即復蘇」是可以不必然存在的話語，但是偏偏寥寥數語中卻出現了兩次「顓頊死即復蘇」，於是影響了此一記載對於「魚婦」的說明意義。所以這段話本身其實就充滿疑問，茲將個人疑問舉要如下：

第一個值得懷疑的是，「有魚偏枯，名曰魚婦。顓頊死即復蘇」是否是原來的經文，而「風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦。顓頊死即復蘇」是注文？還是「顓頊死即復蘇」根本是譌文、脫文、衍文，甚

1　袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 416。本章《山海經》原文皆引自袁珂：《山海經校注》，後文若只引用原文，則不另標注。

至是錯簡的結果？[2]另外，「顓頊死即復蘇」有無句讀方面的問題？[3]有沒有可能是「顓頊死，即復蘇」？像這樣的問題，似乎從來未曾被質疑過。

第二個值得懷疑的是，究竟是魚婦復蘇？或是顓頊復蘇？抑或魚婦即為顓頊，「顓頊死即復蘇」這句話的意思就是「魚婦死即復蘇」？那麼魚婦復蘇之後，是否表示偏枯之魚復原為蛇？或者不偏枯？「顓頊死」就是「魚婦死」，魚婦死又化為蛇，也就是顓頊的原像即是蛇？

第三個值得懷疑的是，「魚婦」究竟是什麼？是現實世界的實體，還是想像世界的虛體？如果顓頊就是魚婦，為什麼又是蛇？是否是在陸為蛇，在水為魚？如果顓頊為人形，魚婦是半人半魚的形象，那麼「蛇乃化為魚，是為魚婦」，又如何解釋？

之所以有上述三個懷疑，是先肯定「顓頊死即復蘇」並非衍文，有其存在的意義。因為否定了「顓頊死即復蘇」，認為這是衍文，則《山海經・大荒西經》這段記載與〈五藏山經〉類似，只是單純在說明魚婦的特質，魚婦與顓頊可以毫無關聯，那麼本論文的命題也就不成立了。而這三個懷疑，實際上也是受到各家前輩學者不同理解詮釋的影響所引發的。

2　袁珂在校譯《山海經》時，曾經提出十項錯誤：第一，譌文；第二，脫文；第三，衍文；第四，倒文；第五，經文入注；第六，注入經文；第七，脫簡和錯簡；第八，其他書籍的大量攔入；第九，文字的篡改；第十，一些瑣碎的安不出名目的其他情況。詳見袁珂：《山海經校譯》（上海：上海古籍出版社，1985 年），序文頁 2-7。

3　古籍無句讀標點是通例。時代較近的，如清代畢沅校注的《山海經圖說》（一名《繪圖山海經新校正》）、郝懿行的《山海經箋疏》（即袁珂《山海經校注》所據版本），皆無句讀標點。見〔清〕畢沅：《山海經圖說》（臺北：新興書局，1958 年影印）；〔清〕郝懿行：《山海經箋疏》（臺北：臺灣中華書局，1971 年臺 3 版倣宋版印（四庫備要本））。

第一節　前人對顓頊化為魚婦神話的解釋

化約的歸納，歷來對於這段記載的詮釋，大致不脫變化神話[4]、圖騰信仰、幽冥神話這三個面向。

自從晉代郭璞注：「言其人能變化也。」並引用《淮南子・墬形篇》說：「《淮南子》曰：『后稷壟在建木西，其人死復蘇，其中為魚。』蓋謂此也。」[5]之後，變化之說就成為各家注疏、詮釋的基本角度。袁珂補充說：

> 珂案：郭注引《淮南子・墬形篇》文，今本云：「后稷壟在建木西，其人死復蘇，其半魚在其閒。」故郭注龍當為壟，中當為半，並字形之訛也。宋本、明藏本中正作半。據經文之意，魚婦當即顓頊之所化。其所以稱為「魚婦」者，或以其因風起泉湧、蛇化為魚之機，得魚與之合體而復蘇，半體仍為人軀，半體已化為魚，故稱「魚婦」也。后稷死復蘇，亦稱「其半魚在其閒」，知古固有此類奇聞異說流播民間也。[6]

袁珂的案語，有出於郝懿行箋疏者[7]，但是兩人的觀念不盡相同。郝懿行案語：「郭注：『龍』當為『隴』，『中』當為『半』，並字形之譌。』高誘注《淮南子・墬形篇》云：『人死復生，或化為魚。』即指此事。然則魚

4　「變化神話」一般也稱作「變形神話」，即對於 metamorphosis 的中譯。

5　郭注據郝懿行：《山海經箋疏》所引，第十六，頁 8。《淮南子》語在〈墬形篇〉，劉文典：《淮南鴻烈集解》（臺北：文史哲出版社，1985 年），第二冊卷四，頁 14。

6　袁珂：《山海經校注》，頁 417。

7　多數注本皆僅依郭璞的原注，郝懿行於此箋疏最多。袁珂《山海經校注》所依版本即為郝懿行箋疏本，但是袁珂校注的案語依郝懿行箋疏案語多不註明，而直接書於「珂案」中，如此處「郭注龍當為壟，中當為半，並字形之訛也」，即郝懿行箋疏案語。

婦豈即顓頊所化？如女媧之腸化為十神者邪？又，樂浪尉化魚事，見陸機《詩疏》。」[8]郝懿行已經懷疑魚婦並非顓頊所化，袁珂卻不只認為「魚婦當即顓頊之所化」，而且是一種半人半魚的形態。

遵循著郭璞和袁珂的見解者甚多，徐志平在《中國古代神話選注》中同時徵引了李豐楙的論述而注解說：「魚婦，可能是半魚半人的形態，故稱為魚婦。李豐楙認為：『類此變化魚婦疑與出土的陝西西安半坡彩陶缽魚紋有關，在人魚合體中象徵圖騰神物。』」[9]李豐楙在《神話的故鄉——山海經》書中由變化神話的角度也說：

> 偏枯魚又叫「魚婦」——據說顓頊死了以後，還能復活，當風從北方吹來，天就會下大雨，這時，蛇就會變成魚，就叫魚婦。「顓頊死即復蘇」，顓頊屬蛇、龍圖騰，隨著季節變化復活，成為蛇類似的魚，像細而長的鱓、鰻、鰌之類，偏枯魚就是這種類型的魚。除了基於變化神話的思維方式，同時也混淆了古人錯誤的生物觀察，用以解釋「蛇化為魚」的現象。[10]

然而徐志平對於「蛇乃化為魚，是為魚婦」注解卻又提到：「此有二種可能：一為在蛇化為魚之過程中，與已死之顓頊合體，使其復活而成為魚婦；一為顓頊本來是蛇，死後化為魚，但未變化完成，故為偏枯之魚

8　郝懿行：《山海經箋疏》，第十六，頁 8。「陸機《詩疏》」指的是陸璣《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》；「樂浪尉化魚事」即：「鮪，一名鮥，肉色白，味不如鱣也。今東萊、遼東人謂之尉魚，或謂之仲明魚。仲明者，樂浪尉也，溺死海中，化為此魚。」見〔吳〕陸璣：《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》，卷下，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985 年影印版），頁 52。

9　徐志平：《中國古代神話選注》（臺北：里仁書局，2006 年），頁 173，注 2。李豐楙語，見李豐楙：〈先秦變化神話的結構性意義——一個「常與非常」觀點的考察〉，《中國文哲研究集刊》第 4 期（1994 年），頁 305。徐志平注引文最後闕「是作為宗教性祭器」一句。

10　李豐楙：《神話的故鄉——山海經》（臺北：時報文化出版公司，1981 年），頁 283。

婦。」[11]那麼魚婦的半魚半人形態究竟如何而來？顯然是不容易說明清楚的。所以徐志平在《山海經・大荒西經》、《淮南子・墬形篇》這兩條資料的最後注解，語帶保留的說：

> 按，此二條資料並未交待顓頊或后稷為何而死，亦未說明其變形之目的，在原始變形神話中屬於特例，一般多以圖騰解釋之。李豐楙謂：「是否圖案上的人魚各半與神話中的死即復蘇，隱喻著顓頊或后稷等聖王在生命終結之後，就回歸圖騰？其復活的的時間在風、水相契的神聖時間，地點則在聖木建木旁。……由此回到天上。」（同註 2 引文）然而，顓頊、后稷屬於以蛇（龍）為圖騰之華夏民族，何以化為偏枯魚？是否代表圖騰之轉化？或代表某一顓項後裔之改革失敗？尚待進一步研究。[12]

其實對於這段變化神話的詮釋，無論在原因的討論或是人物指涉的認定方面，也始終沒有一定的答案。例如在此之前，蕭兵在整理分析徐旭生、袁珂、杜而未、白川靜等幾位先生的看法後，認為：「顓頊本來是跟燭龍一樣是在凍土或層冰底下冬眠的蛇，跟死了一樣；一陣風來，天降下大水泉，顓頊由蛇變為魚，死而復蘇。但還沒有全醒，一半為蛇（或一半為人），一半為魚，半身不遂，是為『偏枯』。至於稱為『魚婦』者，可能半體化為雌性，雌雄合體，或暗喻魚、蛇兩個通婚氏族的聯合（可能已成為東夷的加盟部落），或表示母性權威之保留。」[13]日本學者白川靜則將「有魚偏枯」理解為因治水而患半身不遂的大禹，魚婦是出現於洪水時

11 徐志平：《中國古代神話選注》，頁 173，注 4。

12 徐志平：《中國古代神話選注》，頁 173，注 5。

13 蕭兵：《楚辭與神話》（南京：江蘇古籍出版社，1986 年），頁 238。

的蛇形神變身再生物。[14]

另一方面，變化神話的詮釋角度也被擴大為以圖騰信仰作為解釋變化的原因。誠如樂蘅軍在〈中國原始變形神話試探〉一文中所說的：

> 變形神話的動機，絕大多數需要用原始信仰來解析說明的。首先最顯著也最重要的，是圖騰信仰。圖騰信仰認為一個人的生命既出自他所屬的圖騰物，所以一方面他秉有這圖騰的特性，一方面他生自圖騰，那麼他的死亡，是又回歸他的圖騰物去。[15]

當魚婦和顓頊兩者被劃上等號之後，「蛇乃化為魚」的記載就不可避免的被認為可能是在表現顓頊或顓頊族的圖騰。蕭兵的看法已經帶有氏族圖騰的意思，甚至提出母系社會的可能背景。其他以圖騰來討論的學者，例如：李炳海〈顓頊神話新證〉說：「顓頊氏族圖騰崇拜的對象是魚和蛇，它們或者生活於水中，或者是水陸兩棲，總之，水是顓頊氏族圖騰魚、蛇最基本的、或主要的生活條件。」[16]郭郛《山海經注證》一書提到，這段記載是一個傳說，可能起因是一次風吹舟覆，使得顓頊圖騰龍（蛇）神入水，浮出水面成魚形——魚腹（婦、復）。復蘇，可能是圖騰繼承制。[17]或如程地宇的推測：這個神話最大可能，乃是陳述顓頊的後代南下與以魚

14　參見白川靜著，加地伸行、范月嬌譯：《中國古代文化》（臺北：文津出版社，1983年），頁32-33。

15　變形神話即變化神話，如注4。樂蘅軍：〈中國原始變形神話試探〉，《古典小說散論》（臺北：純文學出版社，1984年），頁10。本文原載於《中外文學》2卷8期（〈上〉，1974年1月，頁10-21）及2卷9期（〈下〉，1974年2月，頁24-40）。

16　李炳海：〈顓頊神話新證〉，《民間文學論壇》1986年第3期（總20期），頁63。

17　詳見郭郛：《山海經注證》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁859。

圖騰的三峽地區早期巴人融合的故事。[18] 也就是說，記載中蛇、魚的出現，基本上都是在反映顓頊族的某種圖騰崇拜。[19]

以圖騰信仰來進行詮釋的學者甚多，在此不多贅述。不提圖騰而意思相近者則有印順，認為顓頊即魚婦，是水族之母，神魚族系的祖神；「顓頊」是「耑王－始君」的意思。而且神魚族與月亮有關，「月亮會死而復活，與月亮有關的水帝顓頊，也會死而復蘇。死而復生，稱為蘇－穌，穌也是从魚的」。[20]印順的理解背景，有著原始宗教的意涵。同樣認為這段記載與月亮有關的學者還有杜而未，他說：「『蛇化為魚』是從如蛇的新月化為魚形的上弦，但又不似尋常的魚形，所以說：『有魚偏枯，名曰魚婦』。」[21]則是以形態的形容語詞來進行推測。

除了類似圖騰的說法之外，丁山認為魚婦就是魚復，是繼蠶叢、柏灌之後而為蜀王的魚鳧；魚鳧是顓頊的後裔。魚婦的變化是出自對於鰷魚的實際觀察而得，而魚婦的意義是代表著春風之神：

> 這種鰷魚，冬天藏身丙穴，春天出游江渚，彷彿冬死春蘇；大

---

18 詳見程地宇：〈魚的主題二重奏：生命的禮讚與祖靈的復活〉，《三峽學院社會科學學報》1996 年第 3 期，頁 10。

19 有不少碩士學位論文也都抱持著類似的看法，如：陳逸根：《山海經中之原始信仰研究》（台中：中興大學中文所碩士論文，2002 年）、陳春玉：《山海經蛇類之寓意與象徵的研究》（臺北：市立師範學院應用語言所碩士論文，2004 年）、朱佳莉：《帝顓頊故事研究》（宜蘭：佛光大學文學系碩士在職專班，2008 年）等。其中比較特殊的是黃君琦《「死而復生」神話意涵之研究》（桃園：中央大學中文所碩士論文，2006 年），文中認為若將顓頊比為圖騰祖先，雖然也有變形的情節，但絕非只限於圖騰祖先，因為所有神祇、精怪都可能擁有類似的變化能力。詳見該論文頁 57。

20 詳見印順：《中國古代民族神話與文化之研究》（臺北：正聞出版社，1975 年），頁 157-158。

21 杜而未：《山海經神話系統》（臺北：臺灣學生書局，1984 年），頁 66。此書將《山海經》的這段記載，誤植為出自〈大荒東經〉。

荒西經所謂「風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦，顓頊死即復蘇」，故與儵魚冬蟄春出的本事相應。莊子應帝王，「南海之帝為儵」，儵當為夔，為顓頊。「顓頊死即復蘇」的神話，蓋即象徵艸木冬枯春生，昆蟲冬蟄春蠕的寓言。古代的埃及也嘗有同樣的神話，……。以此相證，我們敢于說魚婦殆即春風之神。……。由是言之，天問所謂「儵忽焉在？何所不死？」當是傳說「顓頊死即復蘇」的故事。[22]

如果「冬死春蘇」的儵魚就是魚婦的原型，那麼魚婦的變化就不是「古人錯誤的生物觀察」[23]。但是丁山並沒有真正闡述「蛇乃化為魚」的「蛇」是怎麼來的，或者可以從文意推測，丁山認為「蛇」是意謂著「昆蟲冬蟄春蠕」的「春蠕」形象吧。

丁山以季節的角度討論這段記載，注意到的是季節更替表現出來的一種圓形時間觀念的死後復生。[24]在傳統的方帝神話系統中，顓頊是北方的上帝，掌冬季而屬水，[25]王孝廉因此加以衍伸，認為顓頊具有幽冥主的神格，既是水神，也是黑夜之神：

22　丁山：《中國古代宗教與神話考》（上海：上海文藝出版社，1988 年影印本），頁 315-317。

23　李豐楙：《神話的故鄉——山海經》，頁 283。

24　「圓形時間觀念」基本上也可以稱為「回歸」的循環時間觀念，或稱為「原型回歸」或「祖型回歸」。死後變化的神話也可以歸為此類。在表現出來的類型可分為兩種：第一種是表現在世界的重新建立，或是世界秩序的重整；第二種是表現在生命由生到死、再生的循環上。

25　例如《淮南子・天文篇》：「北方水也，其帝顓頊，其佐玄冥，執權而治冬，其神為辰星，其音羽，其日壬癸。」《淮南子・時則篇》：「北方之極，自九澤窮夏晦之極，北至令正之谷，有凍寒積冰，雪雹霜霰，漂潤群水之野，顓瑞玄冥之所司者萬二千里。」前者見劉文典：《淮南鴻烈集解》，第一冊卷三，頁 58；後者見第二冊卷五，頁 38-39。

> 這段神話文義錯綜複雜，自來學者認為其義不詳，它該是說明水神顓頊是幽冥世界之主的神話。顓頊是太陽西落以後的黑夜之神，「有魚偏枯」，偏枯是半身不遂，指的是在一日之中，有一半的時間黑夜是不動的；「顓頊死即復蘇」是說明太陽出來了以後，黑夜雖死，但太陽落下之後黑夜又復活了；「風道北來」指西北不周之風，來自不周之山（幽都）；「天乃大水泉」指幽都那裡的泑澤（幽澤，也就是夸父北飲大澤的大澤）是河水所潛，其原渾渾泡泡的地方；蛇化為魚以及其神名為魚婦也是說明顓頊是水神的神話性格。[26]
>
> 在「風道北來，天乃大水泉」的時候，水神的原體蛇（顓頊）經過自我解體（死亡）而再生為偏枯之魚（水神本身的性質沒有改變，只是形體的解消與再生），此處的「風道北來，天乃大水泉」是原有秩序的破壞（死亡），而「死而復蘇」（再生）化為魚婦（變形）則是原有秩序的恢復。[27]

王孝廉並沒有將蛇、魚視之為圖騰，也沒有從季節的循環變化來加以觀照，而是由「晝夜循環交替的自然現象」[28]來詮釋顓頊死而復生的內在意涵。同樣自幽冥的角度論述還有葉舒憲和邱宜文兩位學者，但是又各有些微差異。葉舒憲認為這段記載屬於太陽原型模式中的北方（冬天）模式，「死即復蘇的神話是以太陽夕落朝出的自然現象為基型的」。[29]他在《中國神話哲學》一書中的解讀是：

---

26 王孝廉：《中國神話世界・下編：中原民族的神話與信仰》（臺北：洪葉文化公司，2006 年），頁 68。此書為增訂版，原出版於 1987 年，由臺北：時報文化公司出版。

27 王孝廉：《中國的神話世界・下編：中原民族的神話與信仰》，頁 130。

28 王孝廉：《中國的神話世界・下編：中原民族的神話與信仰》，頁 253。

29 葉舒憲：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1992 年），頁 96。

神話意識中的北方是地獄陰間的方位，而陰間的特徵是黃泉大水與四海之水相聯通。陸上生物死後下陰間，在陰間獲得另一種生命形態，往往採取陸生動物變形為水生動物的形式，這便是蛇化為魚的神話心理基礎。偏枯魚婦兼有陸生動物和水生動物的雙重特徵，因而是陰間大水與陽界陸地之間的神話中介物，也是生與死之間交互作用的神祕媒介。[30]

邱宜文基本上承續著葉舒憲的看法，認為顓頊是太陽神，因為缺乏陰間的力量，所以需要「二次誕生」──取得陽界和陰界的雙重血緣，才能夠以「原形重生」：

陰間的勢力從北而來，大生命體釋回靈力；世界陷入一片汪洋之中，大水提供祓禊，給予二次誕生的機遇。擁有「死亡」力量的蛇，與具備「生育」力量之魚，同化成了半死半生、穿梭陰陽的母體。母體擴散其強大生殖力，催化孕育洋水中的身軀，顓頊死而復生。[31]

王孝廉的水神之說，不同於葉舒憲和邱宜文的太陽神之說；但是邱宜文「二次誕生」的看法，實際上也有異於葉舒憲的原意。陳忠信綜合並反省前人的意見，認為《山海經》沒有「黃泉大水與幽暗陰間」，《山海經・大荒西經》、《淮南子・墬形篇》這兩條關於顓頊、后稷死而復生的神話，共同因素是「水」和「魚」兩大意象，而水在《山海經・海外西經》之中已具有人類生命始源的意義，所以說：

從后稷顓頊二神死亡復生的共同特質中，經過生命之源的洗禮

30　葉舒憲：《中國神話哲學》，頁 94。

31　邱宜文：《山海經的神話思維》（臺北：文津出版社，2002 年），頁 223-224。

與同具永恆生命象徵的魚類意象之變形，生命再次回到初始神聖之端，跨越過死亡的現囿而為永恆的重生；且隱含著古人對死亡否定的深層原始思維。[32]

面對上述這些如同冰山一角的舉要臚列，不難看出郭璞注的深遠影響。即使各家前輩學者的詮釋有所差異，角度或有不同，但是大抵上都是依據郭璞的注解來加以引申。從顓頊、蛇、魚的變化，尤其著重於顓頊的死後復蘇，提出各種變化的理論、原因與指涉，而比較集中於顓頊圖騰信仰的反映和回歸，以及顓頊的幽冥性格所代表的死亡與再生的思維。

整體而言，認為「顓頊」是這段記載的主人公，是詮釋的關鍵所在者佔多數。然而郭璞是晉代的學者，距離《山海經》成書時代已頗為久遠，[33]其注解不可避免的會反映出當時神仙思想瀰漫的社會背景，所以如果盡可能回歸與《山海經》共時的資料，再重新反省，應該還是會有一些思考空間才對。

第二節 神話符號的實指與虛指

神話中的人物，或者稱之為神，代表的究竟是一個實指的「人物」？還是一個抽象的「概念」？神話是以「原始思維」的感知方式，試圖去詮

32 詳見陳忠信：〈試論《山海經》之水思維——神話與宗教兩種視野的綜合分析〉，《成大宗教與文化學報》第 3 期（2004 年），頁262。而陳忠信認為《山海經》沒有黃泉大水與幽暗陰間，則應該是忽略了《山海經》對於幽冥諸神的記載所致。

33 對於《山海經》的成書時間，歷來說法不一。兩漢之際的劉歆（劉秀）有〈上《山海經》表〉，劉歆之前有司馬遷《史記・大宛列傳》，之後有王充《論衡・別通篇》，都曾經提及此書。雖然難以斷定這三家所說的《山海經》是否為同一內容的書籍，但是論者都認為《山海經》最遲應該不晚於西漢初，且非出自一時一地一人之手。

釋或說明人所面臨的各種現象，藉由不成熟或有限的語言文字來加以表達的一種話語。神話所欲詮釋或說明的現象，包括自然的與人文的一切現象，也包括外在的與內在的一切現象。而「神」代表的是某種力量：這種力量足以創造、毀滅、控制人或人所處的世界。有時候稱之為「威靈的力量」，或是稱為「崇拜物」。「神」可以只是自然物或社會現象的代名詞。所謂神的力量，就是在表現該自然物的特性或是社會現象構成的動力。[34]因此，神話中的人物經常是「擬人化」、「形象化」的結果，而以話語的結構組合來傳達出所欲表現的概念。

舉例來說。《山海經・海內經》：

> 炎帝之妻，赤水之子聽訞生炎居，炎居生節並，節並生戲器，戲器生祝融，祝融降處於江水，生共工，共工生術器，術器首方顛，是復土穰，以處江水。共工生后土，后土生噎鳴，噎鳴生歲十有二。

這段記載看似是與炎帝有關的譜系，其關係即炎帝（妻聽訞）－炎居－節並－戲器－祝融－共工－術器；共工－后土－噎鳴：

炎帝→炎居→節竝→戲器→祝融→共工→術器

↘

后土 → 噎鳴

在這樣的譜系中，祝融是炎帝的後嗣。〈海內經〉還有一條關於黃帝譜系的記載：「黃帝妻雷祖，生昌意，昌意降處若水，生韓流。韓流……生帝顓頊。」這兩則的內容並沒有直接性的相互牽連。但是同樣出現在《山海

34　詳見拙著：《中國神話的基礎研究》（臺北：洪葉文化公司，2006 年），頁 37-40。

經》，祝融卻非戲器所生，也不是炎帝的後嗣，〈大荒西經〉說：

> 顓項生老童，老童生祝融。

祝融又成為了顓頊、老童的子孫。祝融同時是戲器所生，又是老童所生，顯然以歷史的時間觀點、血緣關係的角度來看，是不可能也不應該有的情況，但是在神話的記載裡卻出現這樣的情況。換言之，當這些神話人物被認為是實指「人物」的時候，自然會產生時間錯亂或是血緣不明的懷疑。

從神話時間觀的表現分析，這種情況是摺疊的、跳躍的時間意念，即神話人物位處於扭曲摺疊的時間軸線上，甚至是處於線性的時間軸線之外。[35]不管是神話的或宗教的時間觀、生命觀，之所以可以追求永生的不死，表現死後的再生，其實都因為神話的本質是一種情感或概念的傳達。這種情感或概念的傳達集中於某些記載神話人物的話語中，就形成了表現神話人物意象的符號性作用。所以如果從神話的思維方式與敘述方式分析，則所謂「某生某」的記載，未必是指譜系的意義。把這樣的記載當作是譜系，反而是一種錯誤。

在〈海內經〉的記載中，祝融、共工、后土等神話人物之間的關係，不是血緣的連結，而是生成關係的前後次序。雖然關於聽訞、炎居、節並、戲器目前難以詮釋其意義，但是文中在生成的單純敘述中，特別註明強調「術器首方顛，是復土穰，以處江水」，又提到「后土生噎鳴，噎鳴生歲十有二」，必有其指涉，應該是在說明農耕的程序與農業生活的時間內涵。共工是代表「水」的符號，祝融則是代表「火」的符號。祝融其神

35 以現實的歷史角度來看「時間」的話，一個歷史人物在同一個時間點上不可能出現在兩個不同的地方、做不同的事；不可能有兩對有血緣關係的父母；也不可能超越一定的壽命限制；尤其是親屬譜系的建立，更不可能有錯亂的情況出現。但是在神話的時間裡，這些問題卻都被允許出現，因為神話所表現的是可以摺疊的、跳躍的神話時間狀態，而不是單向流動、一去不返的歷史時間。

降處江水，應該是火耕之後[36]繼以水耨，水來自江水，所以降處江水，而稱祝融生共工。「術器首方顛」，術器是「農具」的符號，引水灌溉之後，江水所流入的泥沙，或水退之後所得的田土，以鋤耒農具來掘土耕耘，然後才說「是復土穰」，也就是火耕、沃土之意。

共工之後，既生術器，又生后土，生成關係出現分裂，主要是因為要說明的內涵有兩個層次：第一個層次是農耕程序，如上所說；第二個層次是農業生活的時間內涵。「共工生后土」，后土就是耕作的良土、田土，是「土」的符號。「后土生噎鳴，噎鳴生歲十有二」，噎鳴就是〈大荒西經〉的噎，〈大荒西經〉：「顓頊生老童，老童生重與黎，帝令重獻上天，令黎邛下地，下地是生噎，處於西極，以行日月星辰之行次。」噎是掌管「日月星辰之行次」的神，其實就是掌管時間的神，所以又可以生「歲十有二」。那麼整段記載，顯然是表示著農業耕作與歲時節候之間的密切關係，暗示著農業社會當中時間之所以有意義的原因。

回顧「炎帝之妻，赤水之子聽訞生炎居，炎居生節並，節並生戲器」一段，屬火的炎帝妻赤水之子聽訞，這樣的組合與祝融生共工的意義相近，炎居、節並、戲器之間的關係也與農業生活有關，是極有可能的。如果從前後文關係來看，《山海經・海內經》在此前後的記載是：

> 帝俊生三身，三身生義均，義均是始為巧倕，是始作下民百巧。后稷是播百穀。稷之孫曰叔均，始作牛耕。大比赤陰，是始為國。禹、鯀是始布土，均定九州。
>
> 洪水滔天。鯀竊帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融殺鯀

36　《左傳・昭公二十九年》：「顓頊氏有子曰犁，為祝融。」疑祝融之神即與農耕有關。本章《左傳》原文皆出自〔晉〕杜預注：《春秋經傳集解》（臺北：新興書局，1979 年影印相臺岳氏本）。

於羽郊。鯀復生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。

前者提到義均為巧倕，「始作下民百巧」，意謂著文明的開展，於是有播百穀的后稷、開始牛耕的叔均[37]。這些都在說明農業文明的發生歷史，直到洪水出現產生破壞，最後由禹、鯀治水，重新建立生活秩序。後者則是補充前者的說明，所以由「洪水滔天」起首，同樣以「定九州」作結。如此推敲，「炎帝之妻」一段的記載，也是對於農業文明的說明，應該沒有問題。

〈海內經〉這三段記載，都在表現「概念」，祝融、共工、后土等神話人物皆非實指的人物，而是意象性的符號。試再舉一例，如《山海經‧海外北經》：

共工之臣曰相柳氏，九首，以食于九山。相柳之所抵，厥為澤谿。禹殺相柳，其血腥，不可以樹五穀種。禹厥之，三仞三沮，乃以為眾帝之臺。在昆侖之北，柔利之東。相柳者，九首人面，蛇身而青。不敢北射，畏共工之臺。臺在其東。臺四方，隅有一蛇，虎色，首衝南方。

類似的記載在〈大荒北經〉：

共工之臣名曰相繇，九首蛇身，自環，食於九土。其所歍所尼，即為源澤，不辛乃苦，百獸莫能處。禹湮洪水，殺相繇，其血腥臭，不可生穀，其地多水，不可居也。禹湮之，三仞三沮，乃以為池，群帝因是以為臺。在昆侖之北。

37 〈大荒北經〉說：「魃不得復上，所居不雨。叔均言之帝，後置之赤水之北。叔均乃為田祖。魃時亡之。所欲逐之者，令曰：『神北行！』先除水道，決通溝瀆。」疑與此處所記有關。

相繇即是相柳。既為共工之臣，又被禹所殺，從文中有大禹治水的意思來看，則相柳是代表「洪水」的符號。所以相柳九首蛇身、自環、食於九土的形象，可以理解為：「九」是虛數，九首、蛇身為形容之詞，是洪水四處侵漫、蜿蜒的樣子；洪水之神相柳所到之處都成為澤谿、源澤，食於九山、食於九土則是淹沒大地的意思。這裡與〈海內經〉的「共工生后土」有異同之處：一則是引水之後而有良土，一則是洪水之後而有劣土。相柳居留的地方，「百獸莫能處」；洪水破壞後，無法種植農耕。這是表現水之利與水之弊的性質，也等於在說水同時有孕生與毀滅的力量。而禹的「布土」、「定九州」，因此有重建農地以安其民的意義。〈海內經〉的「術器首方顛，是復土穰」，郝懿行說：「穰當為壤，或古字通用，藏經本作壤。」[38]復土壤可以解釋為翻土、恢復土壤的意思。「共工生后土」，后土也有「平九土」、「平九州」的類似說法[39]，則禹在符號概念中相當於句龍、后土，但是絕非禹這個人物就是句龍、后土，禹也不必就是共工的後嗣。

從這樣的立場與角度，回到《山海經・大荒西經》顓頊與魚婦的問題來。由於「沉默現象」的緣故，神話的本義確實難求，今天很難肯定的判斷神話與上古史之間的區別，也很難推測流傳時間的孰遠孰近，而只能盡量從共時性相關記載的比對，試圖復原其可能的初始面貌。

關於顓頊的譜系說法頗有分歧，《國語・魯語上》中展禽的說法是：

> 昔烈山氏之有天下也，其子曰柱，能殖百穀百蔬；夏之興也，周棄繼之，故祀以為稷；共工氏之伯九有也，其子曰后土，能

38　袁珂：《山海經校注》引，頁 471。

39　《左傳・昭公二十九年》:「共工氏有子曰句龍，為后土，此其二祀也，后土為社。」《國語・魯語上》:「共工氏之伯有九也，其子曰后土，能平九土，故祀以為社。」《禮記・祭法》:「共工氏之霸九州也，其子曰后土，能平九州，故祀以為社。」

平九土，故祀以為社。黃帝能成命百物，以明民共財，顓頊能修之，帝嚳能序三辰以固民，堯能單均刑法以儀民，舜勤民事而野死，鮌鄣洪水而殛死，禹能以德修鮌之功，契為司徒而民輯，冥勤其官而水死，湯以寬治民而除其邪，稷勤百穀而山死，文王以文昭，武王去民之穢。故有虞氏禘黃帝而祖顓頊，郊堯而宗舜；夏后氏禘黃帝而祖顓頊，郊鮌而宗禹；商人禘舜而祖契，郊冥而宗湯；周人禘嚳而郊稷，祖文王而宗武王。[40]

在關於社稷之祀的說明後，顓頊被排入黃帝、堯、舜、鮌、禹等上古史系統裡的，事蹟的順序是：黃帝－顓頊－帝嚳－堯－舜－鮌－禹－契－冥－湯－稷－文王－武王。由禘、祖、郊、宗的祭祀關係來看，仍頗有祖神合一的意義。這樣關係到了《大戴禮記・帝繫》，成為族姓[41]血緣關係：

少典產軒轅，是為黃帝。

黃帝產元囂，元囂產蟜極，蟜極產高辛，是為帝嚳。帝嚳產放勳，是為帝堯。

黃帝產昌意，昌意產高陽，是為帝顓頊。顓頊產窮蟬，窮蟬產敬康，敬康產句芒，句芒產蟜牛，蟜牛產瞽叟，瞽叟產重華，是為帝舜，及產象，敖。

顓頊產鮌，鮌產文命，是為禹。[42]

---

40 〔吳〕韋昭注：《國語》（臺北：漢京文化公司，1983 年），卷四，頁 166。

41 「族姓」之說採〔清〕孔廣森補注語：「產，生也。古者謂子孫為子姓，姓之言生也，故是篇本其族姓所自出，皆謂之產，以代年校之，往往非父子繼世。」引自高明：《大戴禮記今注今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1984 年修訂初版），頁 258。

42 高明：《大戴禮記今注今譯》，頁 258-260。

在《大戴禮記》的系統中，黃帝－昌意－顓頊的關係是祖孫，〈五帝德〉：「顓頊，黃帝之孫，昌意之子也，曰高陽。」[43]與《史記・五帝本紀》所記相同。[44]這樣的次序與《國語・魯語上》展禽的說法只差「昌意」，而與《山海經》基本相同，只差異在「韓流」的存在與否。《山海經》中的顓頊，並沒有在〈五藏山經〉中出現，其帝系可見於三處：

> 顓頊生老童，老童生祝融，祝融生太子長琴，是處榣山，始作樂風。（大荒西經）
>
> 顓頊生老童，老童生重及黎，帝令重獻上天，令黎邛下地，下地是生噎，處於西極，以行日月星辰之行次。（大荒西經）
>
> 黃帝妻雷祖，生昌意，昌意降處若水，生韓流。韓流擢首、謹耳、人面、豕喙、麟身、渠股、豚止，取淖子曰阿女，生帝顓頊。（海內經）

〈海內經〉比《大戴禮記》多出了「韓流」；〈大荒西經〉若與《史記・楚世家》：「楚之先祖出自帝顓頊高陽。高陽生稱，稱生卷章，卷章生重黎。重黎為帝嚳高辛居火正，甚有功，能光融天下，帝嚳命曰祝融」[45]相較，「老童」相當於「卷章」[46]。但是關於顓頊後代的部分，各種說法就很不一致。

與《國語》時代接近的《左傳》，提到顓頊的傳文有六處：

43　高明：《大戴禮記今注今譯》，頁 250。

44　《史記・五帝本紀》：「黃帝……娶於西陵之女，是為嫘祖。……生子昌意，降居若水。昌意娶蜀山氏女曰昌僕，生高陽。」其中，「昌僕」在《大戴禮記・帝繫》作「昌濮氏」。〈楚世家〉亦云：「高陽者，黃帝之孫，昌意之子也。」本章引用《史記》原文俱自瀧川龜太郎（1865-1946）：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1983 年）。

45　瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 644。

46　《史記・楚世家》關於顓頊與楚人的關係，大致和《大戴禮記・帝繫》相同。

顓頊氏有不才子，不可教訓，不知話言；告之則頑，舍之則嚚，傲很明德，以亂天常，天下之民謂之檮杌。（文公十八年）

陳，顓頊之族也，歲在鶉火，是以卒滅。陳將如之。今在析木之津，猶將復由。且陳氏得政于齊而後陳卒亡。（昭公八年）

今茲歲在顓頊之虛，姜氏、任氏實守其地，居其維首，而有妖星焉，告邑姜也。（昭公十年）

我高祖少皞摯之立也，鳳鳥適至，故紀於鳥，為鳥師而鳥名：⋯⋯。自顓頊以來，不能紀遠，乃紀於近。為民師而命以民事，則不能故也。（昭公十七年）

夏數得天，若火作，其四國當之，在宋、衛、陳、鄭乎！宋，大辰之虛也；陳，大皞之虛也；鄭，祝融之虛也，皆火房也。星孛及漢；漢，水祥也。衛，顓頊之虛也，故為帝丘，其星為大水，水，火之牡也。（昭公十七年）

顓頊氏有子曰犁，為祝融；共工氏有子曰句龍，為后土，此其二祀也。（昭公二十九年）

在這六處記載中，昭公十年、昭公十七年的「顓頊之虛」，是天文中的星占語詞[47]，「大皞之虛」、「祝融之虛」也是如此；所謂的「歲在顓頊之虛，姜氏、任氏實守其地」、「衛，顓頊之虛也」，指的是星占之中的分野

47 〔晉〕杜預注：「顓頊之虛，謂玄枵。」《春秋經傳集解》，頁 313。《國語・周語下》：「昔武王伐殷，歲在鶉火，月在天駟，日在析木之津，辰在斗柄，星在天黿。星與日辰之位，皆在北維。顓頊之所建也，帝嚳受之。」吳・韋昭注：「天黿，次名，一曰玄枵。」又說：「天黿，即玄枵，齊之分野。」

觀念[48]，不是實指人物。《左傳》文公十八年提到顓頊，天下之民謂之檮杌；昭公八年提到陳國是顓頊之族；或是昭公十七年提到：「自顓頊以來，不能紀遠，乃紀於近」，這些敘述都可以看出「顓頊」早已經進入上古史的帝王排序之中。相對於昭公十年、昭公十七年的「顓頊之虛」，「顓頊」一詞在當時的使用是兼具不同層次意涵的。而昭公二十九年史官蔡墨之答魏獻子：「顓頊氏有子曰犁，為祝融」，這裡的祝融是社稷五祀中火正之官的封號，不代表祝融其人是顓頊之子。

第三節　符號演繹的再創說

「顓頊」這個人物的名字是如何被命名的？不得而知。從《說文解字》的說明：「顓，頭顓顓謹皃，从頁耑聲。」「頊，頭頊頊謹皃，从頁玉聲。」[49]顓頊這兩個字似乎不曾單獨出現過，所謂「頭顓顓」「頭頊頊」，似乎是顓頊之名在表現一種謹慎嚴實的態度，《說文解字》頊字下段玉裁注引《白虎通》說：「冬，其帝顓頊。顓頊者，寒縮也。」[50]亦即內斂而不外顯的樣子。

如果神話人物的得名，與其代表的神性或概念有關，那麼顓頊寒縮內斂的形象，顯然合於《左傳》昭公十年、昭公十七年「顓頊之虛」在北、《莊子・大宗師》：「顓頊得之，以處玄宮；禺強得之，立乎北極」[51]和《淮

48　關於分野說的問題，可參考瀧川龜太郎的批評，見瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 486-487。或參考白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》（臺北：長安出版社，1983 年），頁 169-176。

49　兩條俱見〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，拙編：《新添古音說文解字注》（臺北：洪葉文化公司，1998 年），頁 423。

50　「其帝顓頊。顓頊者，寒縮也」，語在〈五行〉。見〔清〕陳奐：《白虎通疏證》（北京：中華書局，1994 年），上，卷四，頁 181。

51　〔清〕王先謙：《莊子集解》（上海：上海書店，1986 年），《諸子集成》第 3 冊，頁 41。

南子・天文訓》:「北方，水也，其帝顓頊，其佐玄冥，執權而治冬」[52]的意涵，亦即與方帝神話系統的說法相同。在方帝神話系統中，少昊是西方的上帝，掌秋季而屬金，以此解釋《山海經・大荒東經》說的「東海之外大壑，少昊之國。少昊孺帝顓頊於此，棄其琴瑟」就可以理解為秋冬兩季相接的秋末冬初，所以稱「少昊孺帝顓頊」;「棄其琴瑟」則是冬季寒縮內斂的表徵。

方帝神話系統中，少昊之國在西方而不在東方，「東海之外大壑」是東、西方環狀相連的意思。「大壑」一詞，此為《山海經》中僅見，應該和《列子・湯問篇》所說的「大壑」相同。《列子・湯問篇》:「渤海之東，不知其幾億萬里，有大壑焉，實惟無底之谷，其下無底，名曰歸墟。八紘九野之水，天漢之流，莫不注之，而無增減焉。」[53]指的是海外之海，也就是最終的盡頭。而《山海經》書中「大荒」的意思，都是抽象的海外之海與海外之間的地方，或許接近於海上沙洲的意義[54]。《大荒東經》有大言、合虛、明星、鞠陵於天、東極、離瞀、猗天蘇門、壑明俊疾等山為「日月所出」之山，《大荒西經》有方山、豐沮玉門、龍山、月山、鏖鏊鉅、常陽之山、大荒之山等山為「日月所入」之山。[55]大荒西的日月所入

---

52 劉文典:《淮南鴻烈集解》，第一冊卷三，頁 58。

53 此與郭璞注、袁珂案的意見同。

54 海神所居之處皆在大荒之中，而稱「海之渚」。〈大荒東經〉:「東海之渚中，有神，人面鳥身，珥兩黃蛇，踐兩黃蛇，名曰禺(豸虎)。黃帝生禺(豸虎)，禺(豸虎)生禺京，禺京處北海，禺(豸虎)處東海，是惟海神。」〈大荒南經〉:「南海渚中，有神，人面，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，曰不廷胡餘。」〈大荒西經〉:「西海渚中，有神人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，名曰弇茲。」

55 劉宗迪在《失落的天書——《山海經》與古代華夏世界觀》書中認為:「《大荒經》既然是古人『觀象受時』的產物，就應該從時間的角度來理解其整體結構和其中要素的意義。」劉宗迪基本認為《大荒經》是觀察太陽出沒方位來確定季節和月份的天文曆法志，而且出自東方;少昊、顓頊皆在東方。語見劉宗迪:《失落的天書——《山海經》與古代華夏世界觀》(北京:商務印書館，2006 年)，頁 66。

到大荒東的日月所出之間，就是大壑的所在，也因此日月出沒得以循環。《大荒南經》、《大荒北經》沒有日月出沒的記載，而皆有海水入的說法[56]，也可說明海外之海的意義。

少昊之國在西方，那麼顓頊之國是何處？〈大荒北經〉:「東北海之外，大荒之中，河水之間，附禺之山，帝顓頊與九嬪葬焉。……丘西有沈淵，顓頊所浴。」由這段記載，顓頊之國應在北方。顓頊葬於「東北海之外」，合於冬末春初的概念，與「少昊孺帝顓頊」相配，正是季節輪替的神話說法。[57]

但是〈大荒南經〉有「有季禺之國，顓頊之子，食黍」、「有國曰顓頊，生伯服，食黍」;〈大荒西經〉有「有國名曰淑士，顓頊之子」、「有榣山。其上有人，號曰太子長琴。顓頊生老童，老童生祝融，祝融生太子長琴，是處榣山，始作樂風」、「顓頊生老童，老童生重及黎，帝令重獻上天，令黎邛下地，下地是生噎，處於西極，以行日月星辰之行次」、「有人焉三面，是顓頊之子，三面一臂，三面之人不死，是謂大荒之野」;〈大荒北經〉有「有叔歜國。顓頊之子，黍食，使四鳥：虎、豹、熊、羆」、「西北海外，流沙之東，有國曰中（車扁），顓頊之子，食黍」、「西北海外，黑水之北，有人有翼，名曰苗民。顓頊生驩頭，驩頭生苗民，苗民釐姓，食肉」等等的記載，顓頊的「子嗣」的分布，雖缺東方，南、西、北方皆有，並非只在北方。

其中，「有國曰顓頊，生伯服」可能有脫文、句讀的問題，如袁珂已經懷疑應該作「有國曰伯服，顓頊生伯服」。面對顓頊「子嗣」的分布問

56　〈大荒南經〉:「大荒之中，有山名曰融天，海水南入焉。」「大荒之中，有山名曰天臺高山，海水入焉。」〈大荒北經〉:「大荒之中，有山名曰北極天櫃，海水北注焉。」「大荒之中，有山名不句，海水入焉。」

57　《山海經・海外北經》:「務隅之山，帝顓頊葬於陽，九嬪葬於陰。」山之南曰陽，冬季北方的顓頊葬於山之南，亦合於此條之說。

題，除了可能受到「顓頊」早已經進入上古史帝王排序的影響外，另一個最大的可能就是「顓頊」這個神話符號在實指與虛指之間被混淆，而有了各自的傳播理解，被集中記錄於〈大荒經〉之中。

在《山海經》書中，「顓頊」很集中的出現於〈大荒經〉各經，不在此經的只有兩種記載：第一，如〈海外北經〉:「務隅之山，帝顓頊葬于陽，九嬪葬于陰。」〈海內東經〉的「務隅」作「鮒魚」,〈大荒北經〉作「附禺」，大致是同音異字，指的是顓頊葬地的位置；第二，在〈海內經〉，即比《大戴禮記》多出了「韓流」的一段記載。除此之外，《山海經》並無更多關於「顓頊」的記載出現。從這裡可以推敲，顓頊葬地的位置基本上是沒有問題的，而〈大荒經〉的顓頊譜系都由顓頊開始，不同於〈海內經〉如《國語・魯語》的上溯到黃帝、昌意，〈大荒經〉極有可能摻入某些傳播「顓頊」的民族所流傳的內容，而在《山海經》書中自成一個系統。顓頊的子國大多是「食黍」之國，唯一例外是非中原民族的苗民「食肉」。[58]

傳播「顓頊」的民族，或者以顓頊為祖先，從民族播遷、繁衍的角度來推測，是絕對可能存在的。但是不必因此限囿於圖騰信仰觀念，除〈大荒西經〉的蛇、魚之外，如〈大荒西經〉的顓頊之子是不死的三面一臂之人，〈大荒北經〉的苗民則有翼，〈海內經〉的韓流是「擢首、謹耳、人面、豕喙、麟身、渠豚、豚止」，基本上是麟身的豬豖形象。如果把《史記・秦本紀》:「秦之先，帝顓頊之苗裔，孫曰女脩。女脩織，玄鳥隕卵，女脩吞之，生子大業。」[59]這一段也列入，那麼顓頊如何又是麟身豬豖、如何由蛇化魚、再化為鳥等諸多圖騰？由此可見，顓頊族的圖騰或崇拜物並不一致，也不宜由圖騰來試圖解釋所有的相關記載。

---

58 關於顓頊與苗民或南方楚地民族的關係，限於篇幅，擬另文討論。

59 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 89。

關於顓頊的神話尚有「絕地天通」。《國語・楚語下》：

> 昭王問於觀射父曰：周書所謂重、黎實使天地不通者，何也？若無然，民將能登天乎？對曰：非此之謂也。古者民神不雜。及少皞之衰也，九黎亂德，民神雜糅，不可方物。夫人作享，家為巫史，無有要質。民匱於祀，而不知其福。烝享無度，民神同位。……顓頊受之，乃命南正重司天以屬神，命火正黎司地以屬民，使復舊常，無相侵瀆，是謂絕地天通。

這則神話，與〈大荒西經〉：「顓頊生老童，老童生重與黎，帝令重獻上天，令黎邛下地，下地是生噎，處於西極，以行日月星辰之行次」的說法類似。噎是掌管日月星辰行次的神，與〈大荒東經〉：「有女和月母之國。有人名曰鳧，北方曰鳧，來之風曰犬炎，是處東極隅以止日月，使無相間出沒，司其短長」、〈大荒西經〉：「有人名曰石夷，來風曰韋，處西北隅以司日月之長短」一樣，具有時間之神的神格。〈大荒西經〉的「帝」，或許就是顓頊。《國語・楚語下》表面上是在說為了要遏止淫祀好巫的風氣，顓頊將神的所處空間與人的所處空間進行隔離，實際上顓頊斷絕的不只是一種空間的斷絕，同時也是時間的區隔，表示人的時間已經不同以往，噎在人間訂定、掌管時間、時序，人的時間因此而出現。那麼「顓頊」這個符號，除了在上古史中被實指其人之外，確實含有強烈的時間意義。

聞一多在〈伏羲考〉一文認為「顓頊是北方之神」，[60]學者對此並沒有太大的疑義。蕭兵說：「顓頊『水德』，尚黑，司冬，有關他和他的部

60 聞一多：〈伏羲考〉，《聞一多全集》（臺北：里仁書局，1993 年），第一冊《神話與詩》，頁 41。

屬的神話多帶著凜冽、酷寒玄幽、肅殺的氣氛。」[61]《山海經・海內經》：

> 北海之內，有山，名曰幽都之山，黑水出焉。其上有玄鳥、玄蛇、玄豹、玄虎、玄狐蓬尾。有大玄之山。有玄丘之民。有大幽之國。有赤脛之民。

幽都之山所有的動物並非只有鳥、蛇。當顓頊只能是人或人形的時候，〈大荒西經〉的魚婦，就只能是半人半魚的「偏枯」之形。但是魚婦不是「人魚」，「人魚」在《山海經》出現凡七處：

> 〈西山經〉：丹水出焉，東南流注于洛水，其中多水玉，多人魚。

> 〈北山經〉：決決之水出焉，而東流注于河。其中多人魚，其狀如鯑魚，四足，其音如嬰兒，食之無癡疾。

> 〈中山經〉：浮濠之水出焉，而西流注于洛，其中多水玉，多人魚。

> 〈中山經〉：厭染之水出于其陽，而南流注于洛，其中多人魚。

> 〈中山經〉：楊水出焉，而西南流注于洛，其中多人魚。

> 〈中山經〉：潕水出焉，東南流注于滎，其中多人魚。

> 〈中山經〉：視水出焉，東南流注于汝水，其中多人魚，多蛟，多頡。

大致而言，人魚是河洛一帶的水族生物，甚至可以「食之無癡疾」。袁珂從音轉、音近的關係認為人魚就是〈海外西經〉的龍魚，也是〈海內

---

61 蕭兵：《楚辭與神話》，頁 210。

北經〉的陵魚，同時是後世所謂的鯢魚[62]。但是人魚四足，並無人面之說，且居於河水之中；陵魚則是「人面，手足，魚身，在海中」。兩者似乎並不相同。至於龍魚，〈海外西經〉：

> 龍魚陵居在其北，狀如貍。一曰鰕。即有神聖乘此以行九野。
> 一曰鼈魚在天野北，其為魚也如鯉。

「狀如貍」，清代郝懿行認為「貍當為鯉，字之譌」[63]。「鰕」，清代畢沅認為「言狀如鯢魚有四腳也」[64]。那麼「人魚」或許可能就是「龍魚」。《山海經》尤其是〈五藏山經〉有明顯的博物性質，雖然「人魚」所指為何？迄今爭議不止，龍魚、陵魚之說實有討論空間。

魚婦是由蛇所變化的。〈大荒西經〉說：「風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦。」魚婦本為蛇，一陣北風吹來，天上降下了大水泉，蛇於是變成了魚。這段話明顯是在說明冬季蛇化為魚的情況。現實之中，蛇雖然不可能變化為魚，但是蛇為冷血動物，冬季冬眠於地底下，彷彿死了一般，卻是事實。「天乃大水泉」，是因為水是生命之源，而魚只是生長在水中的媒介動物。水除了有維持生命的力量，更包含了「洗淨」與「再生」的意義。在這個神話中，魚的「冬死夏生」、「蛇乃化為魚」的記載，可以說明魚在中國古代被視為具有神祕的再生力（不死力）和變化力的神聖動物。[65]其實，「魚」在神話中有多重涵意。「魚」與繁殖的概念有關，除了多卵的意象之外，魚所藉以存在的「水」，具有滋生萬物的功能。聞一多甚至認為，由於「魚」的繁殖能力最強，古代人便將「魚」

62　袁珂：《山海經校注》，頁 323，注 1。
63　袁珂：《山海經校注》，頁 224，注 2。
64　袁珂：《山海經校注》，頁 224，注 3。
65　王孝廉：《水與水神》（臺北：漢忠出版社，1998 年），頁 33-34。

作為一稱讚的話語。[66]然而更為重要的是，「魚」兼具死亡與再生的涵意。而冬季這一季節除了可以代表有死亡之外，也正是動植物衰亡凋敗或冬眠潛藏時期。蛇因冬季而為偏枯的魚婦，是由於蛇只是冬眠，並非真正死亡，所以說是「有魚偏枯」。「風道北來，天乃大水泉」則是冬季屬水的觀念影響，都是代表冬季，意謂著生命的「寒縮」之象。在度過冬季之後，魚婦就復蘇而又重新為蛇了。所以這段記載確實是與變化（變形）有關的神話。

郝懿行的《箋疏》懷疑說：「然則魚婦豈即顓頊所化？」是有道理的。魚婦不是顓頊的化身，蛇也不是指顓頊其人，「顓頊」在本段記載中的一個符號，代表的是方帝神話系統中的北方主冬屬水的概念。《楚辭·遠遊》在描寫屈原漫游神國時，也曾經說：「從顓頊乎增冰。歷玄冥以邪徑兮，乘間維以反顧。」[67]因此，〈大荒西經〉的原文應該是：

> 有魚偏枯，名曰魚婦。顓頊死，即復蘇。風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦。顓頊死，即復蘇。

並非顓頊死後復蘇，而是魚婦復蘇。顓頊既不是蛇，也不是魚，而是冬季。「顓頊死」是冬季過去的意思，於是魚婦復蘇為蛇。這段記載，應該是一個關於季節更替的神話。

前引丁山的說法認為魚婦是鯈魚，「冬天藏身丙穴，春天出游江渚，彷彿冬死春蘇」，不無可能。但是認為「魚婦殆即春風之神」，不只忽略了「風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦」的冬季前提，也忽略了可能的句讀問題。丁山又提到「天問所謂『鯈忽焉在？何所不死？』當是傳說『顓頊死即復蘇』的故事」也不易成立，因為丁山既然相信顓頊

66 聞一多：〈說魚〉，《聞一多全集》，第一冊《神話與詩》，頁 135。

67 〔清〕蔣驥：《山帶閣註楚辭》（臺北：長安出版社，1984 年），頁 147-152。

為魚婦，是春風之神，那麼又如何解釋《莊子‧應帝王》關於「渾沌」的神話：

> 南海之帝為儵，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儵與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儵與忽謀報渾沌之德，曰：「人皆有七竅，以視聽食息，此獨無，嘗試鑿之。」日鑿一竅，七日而渾沌死。[68]

「儵」與「忽」都是具有時間概念的符號，並非有南、北之別，《莊子》是用「儵」「忽」「渾沌」背後的神話思維說明時間對於渾沌化生萬物所造成的影響。「儵」與「忽」都是一瞬間的時間譬喻，這個譬喻也許是要符合「人生如夢」的瞬息萬變，也許是表達當宇宙還是混沌一團的時候，就連一瞬間的時間觀念也不會產生，時間是停頓的，直到混沌被開闢以後，才開始有時間的觀念。至於〈天問〉的說法，「儵」或「儵忽」所指為何？仍有待細考。

郭璞之所以注曰：「言其人能變化也。」跟郭璞引《淮南子‧墬形訓》：「后稷壟在建木西，其人死復蘇，其半魚在其閒」的說法有關，都是將顓頊、后稷誤為「其人」。《淮南子》的〈天文〉、〈墬形〉、〈時則〉諸篇，受到神話、星象與分野等各種說法的影響甚多，「建木」的所在即是如此，也需要重新梳理分辨其體系。后稷既是人物，也是官名，同時又是穀物之名，在此疑「其人死復蘇」與農耕穀物的生長循環有關。這樣的話，所謂「其半魚在其閒」與「魚婦」的概念相同，都是待春而復蘇的意思。

「顓頊」應該很早就是季節與方位的符號。從甲骨文的相關資料來

---

68 〔清〕王先謙：《莊子集解》，《諸子集成》第 3 冊，頁 51-52。

看，殷商文化已有四方神、四方風的觀念。丁山認為：「殷商文化時代四方風名，確涵有四時節令的意義；其四方神名，則全是天空上的歲次……」[69]殷商文化與周以降所謂的東夷文化[70]所處地理位置重疊，且關係密切，雖然目前還不容易具體掌握其神話內容，但是若以周人所傳的《尚書》、《左傳》、《國語》、《山海經》等書為基礎，似乎可以推測：即使周人繼承了四方神、四方風的觀念，如《山海經・大荒經》所載，同時保留了類似「歲次」、四季的原初內涵，卻已然將殷商或東夷崇拜的上帝或神祇轉化為天體名與帝王名。

如前文所說，《左傳》昭公十年、昭公十七年的「顓頊之虛」，應該是天文中的星占語詞，「大辰之虛」、「大皞之虛」、「祝融之虛」也是如此；所謂的「歲在顓頊之虛，姜氏、任氏實守其地」、「衛，顓頊之虛也」，指的是星占之中的分野觀念。〈昭公八年〉：「陳，顓頊之族也」，以及〈昭公十七年〉所提到的宋、衛、陳、鄭，分別為大辰[71]之虛、顓頊之虛、大皞（昊）之虛、祝融之虛，形成對應關係。若以殷商故地、宋都商丘為中央核心，那麼包括魯、郯、衛、陳、鄭等國，皆在其周圍。那麼此一區域所構成的傳說圈，很可能是承襲自殷商，其區域與九夷的活動區域重疊。

《左傳・昭公二十九年》還有一則記載：

> 少昊氏有四叔，曰重，曰該，曰脩，曰熙，實能金、木及水，

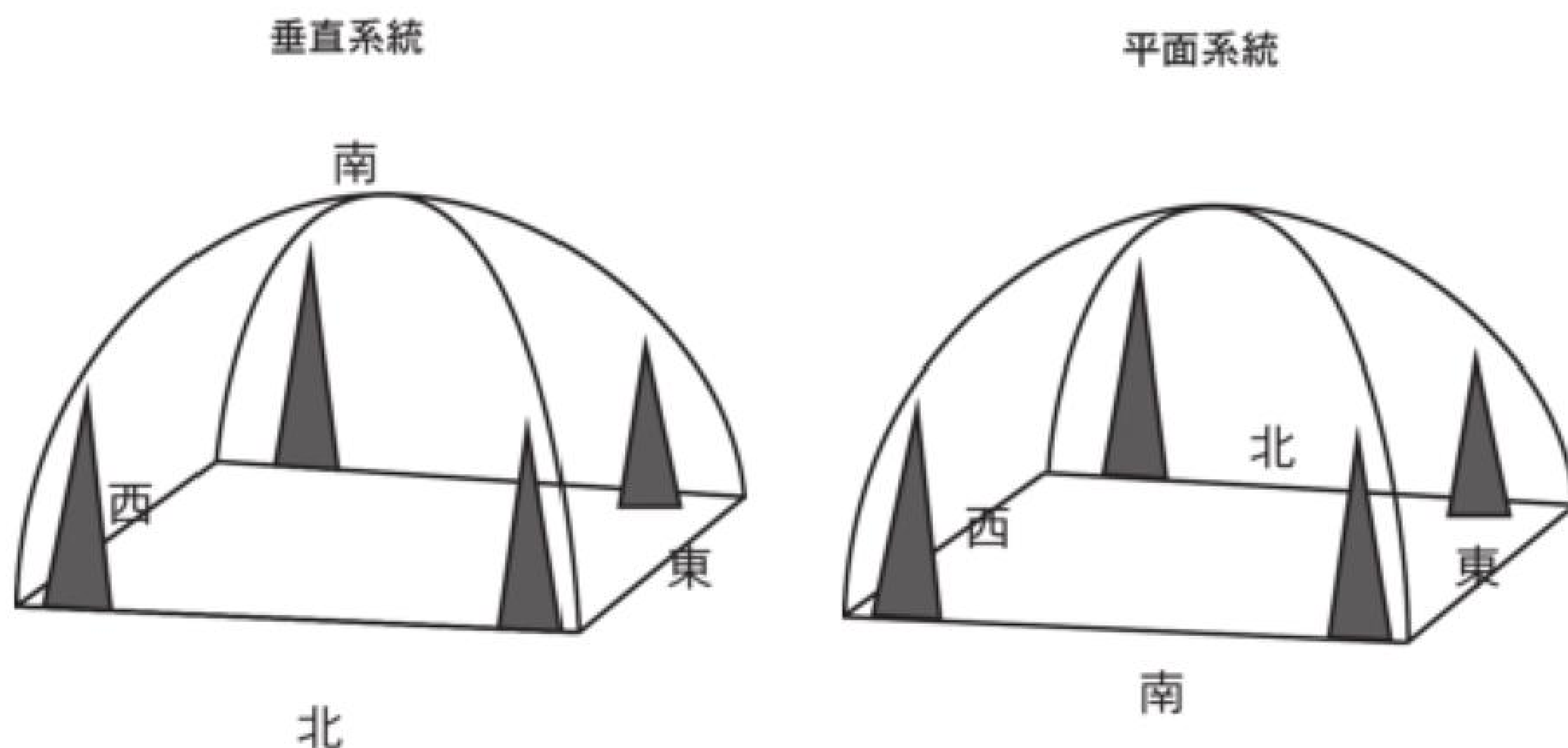
---

69 丁山：《中國古代宗教與神話考》（上海：上海文藝出版社，1988 年 3 月影印本），頁 95。

70 廣義東夷的說法，如《禮記・王制》曰：「東方曰夷，被髮文身，有不火食者矣。」或者在細分為九夷，如《後漢書・東夷列傳》：「夷有九種，曰畎夷、于夷、方夷、黄夷、白夷、赤夷、玄夷、風夷、陽夷。」

71 大辰即心宿大火星。《公羊傳・昭公十七年》：「大辰者何？大火也。大火為大辰，伐為大辰，北辰亦為大辰。」

使重為句芒，該為蓐收，脩及熙為玄冥，世不失職，遂濟窮桑，此其三祀也。



重為句芒，屬春、木、東；該為蓐收，屬秋、金、西；脩、熙為玄冥，屬冬、水、北。雖然獨缺南方，但是不難看出這是方帝、五行的雛型。若將戰國後期如《呂氏春秋》所形成的五方、五帝、五神、五色與四季整體系統來進行比對，則此一傳說圈的方位觀念原來很可能是上、下、東、西的立體四方，與四方風、四方神的平面四方不同。如上二圖。其上為帝俊，其下為顓頊，其東為太昊，其西為太昊。其間的轉化過程與周人立國翦商有關，也與姬姓、姜姓兩族的關係密切，於是在周人帝系的構成中，殷商主神帝俊的紀錄在古籍中消失，絕大部分保留在《山海經・大荒經》與最末的〈海內經〉。顓頊、太昊、少昊，則併入取代帝俊的黃帝系譜。[72]

神話之所以為神話，其人物本非實指；即使確有其人，也往往會被意

72　關於以上觀點，將另文討論說明。限於篇幅，不再贅述。

象化而為虛指的概念。神話之所以可以為文學的起源，也是這個原因。雖然顓頊在歷史上是先有真實的人物，才被後人神話化；或是先有神話的敘述，才被史家逐漸歷史化，目前還不容易斷言，也許會始終沒有答案。但是今天閱讀相關資料，可以深刻感受到眾聲喧嘩的創說與再創說的情況。袁珂案語說：「知古固有此類奇聞異說流播民間也」，中國神話的敘述不屬於同一個敘述系統，是非常明顯的。即使是單純顓頊的相關記載與說法，都各有其概念核心可循，實不必如上古史的建構一般，非要去堆疊層累不可。

早期的神話出自於口耳相傳，而今日之所以能夠知曉早期的神話，是由於閱讀前人記載的典籍，像這樣口傳與書面資料的關係，已經無須再多作分辨與討論。但是典籍所記與早期實際口傳內容的差距究竟有多少？卻一直是無可追查的謎。畢竟，不管有無其他輔證資料，如雕塑畫像之類，典籍都是今日所能依賴的主要憑據。

《山海經》的版本，歷來爭議就不少，本章懷疑〈大荒西經〉關於「魚婦」的記載有無經文、注文相混的情況，並非無端的懷疑，如前引《山海經・海外北經》的「相柳」一條，所說的「相柳者，九首人面，蛇身而青」，即可能也是經文、注文相混的結果，而句讀方面的問題確實存在。於是造成各家詮釋時的種種臆測，自郭璞注以下不斷的堆累演繹。「顓頊」有古史中的形象，也有神話中的形象。「顓頊」在神話中與幽冥有關，大致上是由方帝神話系統推演而來，可以說已經成為目前的定論。但是在「魚婦」神話中，「顓頊」只是代表冬季的符號性語詞，並非實指其人物，自然也就不涉及到圖騰的問題。而「魚婦」是否為現實世界的實體「鯈魚」？是有可能的，但是也可以是想像中的虛體，即在陸為蛇、在水為魚，在冬為魚、冬去復蘇為蛇。而在此，「蛇」甚至可能有「大地」的意思。

以變化神話或幽冥神話來解釋魚婦的復蘇，都與本章論述不相衝突。

本章的看法是在推測「魚婦」不等於「顓頊」，而「顓頊」是「魚婦」之所以變化的動力與原因。神話語言的符號性特質經常被忽略，如同將《山海經・大荒東經》所說的「東海之外大壑，少昊之國」，認為是在說明少昊之國在東方，就是一個例子。其實即使歷史存在過「少昊之國」，並不必完全等同於神話中所謂的「少昊之國」。

另外，可以因此反省的是：《山海經》各經都具不同的內容和文字風格，如果要為《山海經》建構體系，不能忽略掉《山海經》非一人一時一地之作的前提。這並不代表今本《山海經》是無法建構體系的，而是建構整部《山海經》體系之前，必須由每個單元的原型或原始意義的擴散（聯想）與借用（附會、符號運用）關係釐清入手。同時，應該先做到〈五藏山經〉、〈海外四經〉、〈海內四經〉、〈大荒四經〉、〈海內經〉各一個體系的建構，再試圖將這五個部分結合分析。《山海經》當然是一種記錄的結果。文獻記載與口傳文學最大的差異，或者是在於「語境」的不同。口傳文學會受到語境現場的影響，而文獻記載尤其是案牘文章卻只在作者一人，亦即缺乏真正接受者的現場。如果口傳先於書寫的記錄傳播，那麼《山海經》應該是各有其口傳依據與再創說、再演繹的背景。

第三章

符號的初義與複義：

論女媧形象與西王母神格



關於中文的「形象」定義，事實上相當複雜。就一般運用的角度來加以解釋的話，「形象」這個詞彙應該包括三個基本面向的意義：

（一）實物的外在形貌，例如人的長相、體型；

（二）由內涵、作為所表現出來，具體可感的風格或特色，例如予人的氣質感受或行為模式的類型；

（三）出自對於實物的摹仿，來寄託或展現出自我內在的抽象意念。

前者可稱之為「外在形象」，次者可稱之為「內在形象」。至於後者，等於是文學的創作與接受中，將抽象的意念藉由具體事物的描摹來加以表現，則可稱之為「形象化」的表現。

但是在從事研究分析的過程中，還必須注意「形象」與英文的對照，藉以彼此彰顯。英文中，mode 可以翻譯成「形象」；image 也可以翻譯成「形象」。mode 是指一件事物的外在樣貌，同時也是其內在實質的表現，包括外表、樣式、風格等等意涵。「外在形象」不等於 mode 的意義，只等於 modal「形式的」、「外表的」這樣的意思。Mode 指的是一件實物的外表或形態的內在實質表現；modal 單指外在形貌，而非其實質。因此，mode 是「外在形象」與「內在形象」融合。image 則是文學理論中經常運用的語詞，基本意義是圖像、塑像之類的概念；但是也可以是一種象徵、譬喻、意象或典型的印象。所強調的，是通過語言文字或圖像雕塑表現具體可感的意念，從而使人能夠加以接受。在文學的討論中，image 又可分別為「本義的形象」，即不必改變或延伸所用語彙而意義顯明；以及「象徵的形象」，必須藉由語彙的轉用和聯想，透過感性的經驗，來加以感知。「本義」的限制性較高，但是意義彰顯。「象徵」的則比較不受限制，接近於一種「提示」或「暗示」，具有意義的放射性。

綜論之，在具象的表現上，「形象」是一種外觀。可以藉由圖像、塑像，或語言文字對於外表形貌的摹寫，來加以表示。在抽象的表現上，「形象」是一種通過感官、經驗作用而予人感知的內涵。可以藉由側面襯

托、意象經營、個人體悟來構築出某種情調、風格或印象，甚至是一種品格或位格。

神話是一種相對性原始的語言表達。表達的目的是詮釋、說明自然的或人文的諸多現象，甚至因此衍生出具有情節內容的故事。那麼神話人物形象的構築，應該是出自於神話創說者的觀察、感受、體驗與記憶，並且受到當時語言環境的侷限和影響。在創說的動機被觸發之後，創說者必須經過「形象化」的醞釀過程：或以生活的累積為依據，或以敏感的心靈為基礎，產生突變性、直覺性甚至創新性的聯想或想像，而完成其形象。最終選擇語言文字、圖像記號來結構其形式，成為我們今日所見的內容。

本章所謂的「初義」具有兩種意義：其一是指其「原型」，即符號的最初指涉；其二是指「前神話」未明的情況下，詮釋其神話的第一義。職是，所謂的「複義」乃相對於「初義」而來，既是指該符號本身具備的歧異性、多元性，亦是指「符號演繹的再創說」。女媧，是中國神話的主要人物之一。其外在形象，記載中大多是人首蛇身。其內在形象，因為「造人」與「補天」的說法，通常以具有造物主神格的地位視之。從「形象化」的符號觀點，產生出來的問題意識是：女媧的形象究竟如何構成？值得懷疑與討論；同時也懷疑「人首蛇身」與「造人」、「補天」說法間的關係，是「本義的形象」？或是「象徵的形象」？甚或只是單純的穿鑿附會，乃至於以訛傳訛？類似的問題，也出現在關於西王母原型本義的討論，由於漢代以後西王母的形象變化較大，以致歷來眾說紛紜。如果以《山海經》所載為基礎，兼以觀照後世的形象演變，西王母最初或許具有「司命」的神格，亦即可能是昆侖神話體系下的司命神，與《楚辭》的大司命、少司命，或是楚地的司禍、司災諸神相當。從刑殺之神，到掌管不死藥的女神，形成「死」與「生」對立兼容的雙重符號意義，而與環繞著「母神」形象的女媧，形成不同的思維發展。

第一節 女媧形象的演變

歷來的典籍文獻、文學創作，以及現代神話學、民俗學發展以來的各家論述，對於女媧都有不少的記載與討論。楊利慧將之劃分為四個發展時期：

> 一、從周代－晚清，主要是女媧神話的搜集、記錄時期；
>
> 二、「五四」運動後－抗戰爆發前，是女媧神話的科學研究初步展開時期；
>
> 三、抗戰爆發後－解放前，是女媧神話研究史上的一個高峰，搜集、記錄與科學研究工作都取得了令人矚目的成績。
>
> 四、解放後，尤其是新時期以來，女媧神話研究進一步向前發展。[1]

其中，第一個時期表現在「神話虛妄觀」與「神話史實觀」兩種不同的態度。亦即兩種典型：否定女媧的各種神話傳說、視女媧神話為歷史的一部分。直到晚清夏曾佑等少數幾位學者，才逐漸改變這兩種態度，而開啟了現代科學研究的契機。第二時期一方面由於人類學、神話學、民族學、語言學、文化社會學等學科的認識與開展，以及疑古風氣的影響，擴大了女媧研究的範疇；另一方面卻顯現缺乏專門、系統研究的缺失。第三時期的突破，在於實地研究的成果豐碩與考古資料的充分運用，使傳統文獻記載逐漸被具體還原，女媧神話也有了比較系統的呈現。第四時期的論述增多，對於女媧的研究集中在女媧神話的流傳演變、伏羲女媧的關係、

1 楊利慧：〈女媧神話研究史略〉，《北京師範大學學報（社會科學版）》1994 年第 1 期，頁 96。

女媧的族屬以及原初形象和社會文化史等幾個部分。

上述的說明，事實上是反映出整個中國神話研究的大致發展情況。古今時空有別，如果神話研究的主要目的之一是復原文化面貌的話，以此加以反省，前人的諸多研究成果固然必須尊重，但是不可諱言的，有無過度演繹之虞，確實值得注意。以現今神話研究的觀念而言，重視由傳統文獻、考古資料以及田野成果等三重證據的思辨互參，是決定必要的方法。然而傳統文獻與考古資料尚可構成共時性資料的對比，現代田野調查成果乃至於民族誌的建立，卻有著時空轉變的差異。田野成果只能視之為考察流變的基礎之一，是窺探其古今演變脈絡的可能性，同時藉以表現、詮釋當下的文化實況的手段。古今之間有各種顯性與隱性的銜接環節，不能明白其流變脈絡所在，則田野成果仍只能是沙中築塔、空存紀錄而已。

女媧的研究尤其如此。像女媧這類的神話傳說，因為上古的口傳資料原貌難以確實而完整的保存下來，今天所能依賴的只有歷來的書面文獻。書寫工具由文人所把持，文獻內容也由文人所篩選，但是文人究竟處於當時的文化氛圍之中。無論是忠實記錄、自由創作或是再創作，文人深受影響之後所反映出來的是一個時空環境下的共同文化記憶。即使是一種創新，如文學語言一般：所謂的新語言，其實只是舊語言的重組，重組方式的不同，即是創新。假使一個流傳已久的故事，內容會出現變化，從書寫的角度來看，每一個階段的變化必然有承接上一個階段的部分，否則不足以被稱為是同一個故事或一個系列、一個體系。現代的田野成果，不應該直接推翻以往流傳的內容，也不應該進行跨越性的呼應銜接。傳統的文獻紀錄，也不適宜直接否定現有文化現象的存在意義。其間只有出現的早晚，而沒有對錯之別。既有脈絡、環節，必須逐層推展；若是沒有脈絡、環節留存，則姑且視同一種突變類型，疑者存疑，未必要強以為說。

從《楚辭・天問》:「女媧有體，孰制匠之？登立為帝，孰道尚之？」[2]與《山海經・大荒西經》:「有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野。橫道而處。」[3]以來，《列子》、《淮南子》、《禮記》、《世本》等書籍都有關於女媧的記載。其外在形象，大多被認為是人首蛇身；其事蹟內容，因為與「造人」、「補天」的說法有關，所以通常被以具有造物主神格的地位視之。

整理歷來關於女媧的種種紀錄，大致可以分為四個部分：

第一，就外在形象而言。先秦到西漢時期女媧的形貌並不明顯，也不知其男女。[4]《列子》固然有「蛇身人面」的說法[5]，但是《列子》書的時代歷來多有爭議，或可暫時存疑。東漢時期則出現兩說：王逸注《楚辭・天問》說：「傳言女媧人頭蛇身。」王充《論衡・順鼓》說：「俗圖畫女媧之像，為婦人之形。」[6]一為人蛇合體，一為人形。許慎《說文解字》說:「媧，古之神聖女。」[7]大致東漢人已經普遍認為女媧是女性，只有《世

2　本章所引《楚辭》原文俱出自〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》(臺北：長安出版社，1984 年)，後文不另加注出處。洪興祖《楚辭補注》所據版本即〔漢〕王逸《楚辭章句》;《楚辭補注》即補《楚辭章句》。

3　本章所引《山海經》原文俱出自袁珂:《山海經校注》(臺北：里仁書局，1982 年)，後文不另加注出處。

4　劉起釪認為女媧原是男性神，並引《淮南子・精神篇》、《淮南子・原道篇》中的「二神」、「泰古二皇」，認為是陰陽之神，女媧與伏羲並見後，而為一女一男。詳見劉起釪:《古史續辨》(北京：中國社會科學出版社，1991 年)，頁 78-83。

5　《列子・黃帝》:「庖犧氏、女媧氏、神農氏、夏后氏，蛇身人面，牛首虎鼻：此有非人之狀，而有大聖之德。」本章所引《列子》原文俱出自嚴捷、嚴北溟譯注《列子譯注》(香港：中華書局，1987 年)。

6　本章所引《論衡》原文俱出自〔漢〕王充原著，黃暉:《論衡校釋》,《新編諸子集成》第一輯(北京：中華書局，1990 年)，後文不另加注出處。

7　本章所引《說文解字》原文俱出自〔漢〕許慎原著，拙編:《新添古音說文解字注》(臺北：洪葉文化公司，1998 年)，後文不另加注出處。

本》[8]以女為姓，「弟」則男女皆可解釋。然而是否「人頭蛇身」？並未一致。依據目前所見的漢代畫像來判斷，女媧的女性身分幾乎已經確定，甚至成為伏羲之妹或伏羲之妻。

第二，就地位意義而言。《楚辭・天問》視女媧為「帝」。西漢《淮南子・覽冥訓》[9]有女媧補天之說；東漢《風俗通義》[10]有造人之說。東漢高誘注《淮南子・覽冥訓》稱之為「陰帝」，注〈說林訓〉說：「女媧，王天下者也。」漢代緯書將其視為三皇之一[11]，影響到唐代司馬貞的《史記・補三皇本紀》[12]。但是高誘注《淮南子・覽冥訓》時又說女媧是「佐虙戲治者也」，似乎伏羲地位在東漢時高於女媧。東漢《風俗通義》說女媧是伏羲之妹，到了唐代以後，以伏羲、女媧為兄妹，為風姓，則已經是相當普遍了。至於伏羲、女媧兄妹婚的具體文獻紀錄，也在唐代出現[13]。

第三，就文化創製意義而言。《史記》錄司馬相如的賦作，提到「使靈媧鼓瑟」[14]，《世本》則說「女媧作笙簧」，又說：「女媧氏命娥陵氏制都良管，以一天下之音；命聖氏為斑管，合日月星辰，名曰充樂。既成，天下無不得理。」女媧命製都良管、斑管的說法屢見於緯書，應該是漢代

8　本章所引《世本》原文俱出自〔漢〕宋衷注，〔清〕秦嘉謨等輯：《世本八種》（上海：商務印書館，1957 年），後文不另加注出處。

9　本章所引《淮南子》原文俱出自劉文典：《淮南鴻烈集解》（臺北：文史哲出版社，1985 年），後文不另加注出處。

10　本章所引《風俗通義》原文俱出自〔漢〕應劭：《風俗通義》（上海：上海古籍出版社，1995 年），後文不另加注出處。

11　如《春秋運斗樞》：「伏羲、女媧、神農、是三皇也。」安居香山、中村璋八編：《緯書集成》（石家莊：河北人民出版社，1994 年），中冊，頁 710。

12　《史記・補三皇本紀》：「女媧氏亦風姓，蛇身人首，有神聖之德。代宓犧立，號曰女希氏。」本章引用《史記》原文俱出自瀧川龜太郎（1865-1946）：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1983 年），後文不另加注出處。

13　如李冗《獨異志》所載，詳後文。

14　引自《史記・司馬相如列傳》：「奄息總極氾濫水嬉兮，使靈媧鼓瑟而舞馮夷。」

人認為女媧與音樂的創製有關，並影響到後世。《風俗通義》說女媧為女媒，置婚姻，是以女媧為婚姻之神的開始。至於女媒、婚姻之神是否可以直接推斷是古代的高禖？則見仁見智。

第四，就神格性質意義而言。據《論衡・順鼓》所記載，漢代人有祭祀女媧之俗， 求雨後天晴，得其福佑。後是甚至有文獻紀錄說「女媧石」如彩繪，大風雨後聞弦管聲[15]，則女媧似乎不只與音樂有關，也與雨後放晴的彩繪之物如彩虹等天象有關。

神話人物形象的產生，有一定的創說過程。女媧的原始形象及其神話內容為何？就目前的資料來看，確實不可考，也無從考起，實不宜作過多的揣測。然語言文字的構成，原本就是具其音，表其意，而繪之成字。或直述所見，或名狀所思，都在形象其心中所感。從字源發生的角度推斷，「媧」是女媧或稱為媧皇、靈媧的專屬字，並不作他用，那麼「媧」的字義為何？許慎的《說文解字》並沒有對「媧」作出真正的解釋，但是卻保留了籀文的「[illegible]」字。媧，從女咼聲，是典型的形聲字。許慎既然說女媧是「古之神聖女」，媧從女部自是合理的。但是「咼」這個聲符是否兼義？在《說文解字》的體例中，從某從某、某亦聲，或從某某、某亦聲是會意字中的形符兼聲；從某某聲，聲符是否兼義？則學者多有不同看法。如果「媧」的重文「[illegible]」，可以作字義對比線索的話，那麼「咼」這個聲符原來可能是形符，意即本字為會意字而非形聲字，應該是與陶鬲之類的鍋具有關。

一般陶鬲並非銅器，而是以水和土再烤曬去水而成型，可以容物，也可以熟物。《歸藏・啟筮》：「昔女媧筮張雲幕，而枚占神明，占之，曰：吉。昭昭九州，日月代極，平均土地，和合萬國。」這裡的「張雲幕」，

15 如南朝王韶之《南康記》逸文〈女媧石〉一則：「歸美山，山石紅丹，赫若采繪，峨峨秀上，切霄鄰景，名曰『女媧石』。大風雨後，天澄氣靜，聞弦管聲。」引自網路資源：https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%8D%97%E5%BA%B7%E8%A8%98。

是撥雲見日的意思，衍生出漢代如《論衡・順鼓》所說「雨不霽，祭女媧」的祭祀。「昭昭九州，日月代極，平均土地，和合萬國」，是雨過天青，日月普照大地。與《淮南子・覽冥訓》相較，「殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水。蒼天補，四極正；淫水涸，冀州平；狡蟲死，顓民生」，是治洪水、造陸地，以養萬民。凡此，都可能與陶鬲的內在形象意義有著若干相符之處。漢代《風俗通義》又有女媧摶黃土以造人之說[16]。「摶黃土造人」與捏土為陶鬲的行為相當，「止淫水」、「顓民生」又與「造人」的內在形象意義雷同。「女媧」當然不是一種鍋具，但是「媧」的意涵，以及漢代人所認知的女媧形象，或許來自於土製的陶鬲。形象化的過程運用的是「象徵的形象」，藉以表現其符號的初義。

但是「咼」也可能只是單純的聲符。有些學者或認為「媧」與「蛙」有音韻方面的關係，從而推斷女媧的原始可能來自「蛙」的信仰與崇拜：一方面是蛙的多產，蛙又是水陸兩棲動物，而「水」是代表萬物化生作用的共同語言；另一方面，若從岩壁畫對於男女交合的圖像繪畫，幾乎都將人畫為類似「蛙」的形象，或有可能也出自這方面的聯想。女媧的「女」字，則可能是因女性的生殖本能而附加上去的。如果「媧」只是標音，實質上是「蛙」，「蛙」可以造陸，可以治水，也可以造人，固然也言之成理，但是面對女媧人首蛇身這樣外在形象的一致說法，就很難自圓其說了。除非女媧的人面蛇身出自於形象化過程的突變，或是原本分屬不同神話體系而相混。

漢代以前女媧的形象其實並不完全相同，也不穩定。《楚辭・天問》語焉不詳，即使出現「康回馮怒，墜何以東南傾？」的句子，也沒有說明

16　《風俗通義》：「俗說天地開闢，未有人民，女媧摶黃土作人，劇務力不暇供，乃引繩於泥中，舉以為人。」據〔宋〕李昉等：《太平御覽》（臺北：新興書局，1960 年影印），卷七八引，頁 472。

女媧是否治水？是否補天？是否造人？更沒有說明女媧是男是女？只能從前後文的關係，推斷女媧為「帝」。

「帝」在先秦的意義通常指的是上帝、主神的意思。如果「蛙」是崇拜物，那麼「蛙」的內在形象有可能是上帝或主神，從而產生出補天、造陸、造人的說法。《列子・黃帝》說：「庖犧氏、女媧氏、神農氏、夏后氏，蛇身人面，牛首虎鼻，此有非人之狀，而有大聖之德。」女媧即使是人間的聖王，也不必一定是人的形象。不過，以「蛙」的內在形象來看女媧，除了「人首蛇身」無法說解繫連之外，《山海經・大荒西經》中的「女媧之腸」，也不易由「蛙」來詮釋。

換一個角度，再從土製的陶鬲作象徵性的聯想。能夠容物、熟物的陶鬲，反映的其實是土地的形象，甚至可能是打開混沌的大地早期形象。如果女媧是兼具土地之神的主神，那麼《山海經・大荒西經》說：「有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野。橫道而處。」應該就是指行者祖道的祭祀對象路神。[17]「女媧之腸」即大地之腸，即道路，所以說：「橫

17 今本《山海經》關於「女媧」的記載，僅有〈大荒西經〉一則，即本書此處所引：「有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野。橫道而處。」若由前後文來看，《山海經・大荒西經》：「西北海之外，大荒之隅，有山而不合，名曰不周，有兩黃獸守之。有水曰寒暑之水，水西有濕山，水東有幕山。有禹攻共工國山。有國名曰淑士，顓頊之子。有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野，橫道而處。有人名曰石夷，來風曰韋，處西北隅以司日月之長短。有五采之鳥，有冠，名曰狂鳥。有大澤之長山，有白民之國。西北海之外，赤水之東，有長脛之國。有西周之國，姬姓，食穀。有人方耕，名曰叔均。帝俊生后稷，……」〈大荒西經〉一開始標示的是局部位置，即「西北海之外，大荒之隅」的區域。這樣的標示和介紹方式，貫串全篇，其後的局部位置為「西北海之外，赤水之東」。在此一位置的聖山（亦為天柱）是不周山，在「大荒之隅」，「有兩黃獸守之」。從大荒之隅到進入大荒之中，則有諸神人。本書以女媧的「媧」字推論，認為女媧與土地、大地母神相關，因此藉以解釋「女媧之腸」、「橫道而處」的意義。其中，「栗廣之野」可以僅僅為地名，未必與女媧本義有關，且目前尚無相關資料足以解釋。「十人」的情況類似，資料闕如。也許「十」是虛數，也許是「十日一旬」之意，與「司日月之長短」的石夷、韋風有關，本書不敢妄加揣測，而前人亦未有清楚說明，日後當再對此進行思辨。

道而處。」《抱朴子・釋滯》說：「女媧地出。」[18]很可能源自於此，甚至以貼地而行、居地而眠的神祕生物「蛇」來做為外在形象，也可以獲得解釋。

女媧的土地形象，與漢代人認為女媧是女性也有關係。古人以男性為陽、為乾、為天、為父，以女性為陰、為坤、為地、為母，陰陽交合、乾坤混成以化生萬物，位於天地之間的虹、蜺，是雲雨之後的產物，被認為是「陰陽交」的現象。天的施雲佈雨，地的育載萬物，如同男性的射精與女性的孕生後代，所以有了「天父地母」的說法。《論衡・順鼓》：「雨不霽，祭女媧。於《禮》何見？伏羲、女媧俱聖者也，舍伏羲而祭女媧，《春秋》不言。董仲舒之議……男陽而女陰，陰氣為害，故祭女媧求福佑也。」《淮南子・覽冥訓》高誘注：「女媧，陰帝，佐虙戲治者也。」顯然是以伏羲為天為陽，女媧為地為陰。對比之下，伏羲為男為夫為君，女媧為女為妻為臣。於是女媧在君臣關係之中，成為「佐虙戲治者」。另一方面的對比，伏羲為長為兄，女媧為幼為弟，因此男性的伏羲是兄，而女弟的女媧就成為妹。《論衡・談天》說：「女媧銷煉五色石以補蒼天。」一則將天視同於地的形象，所以「斷鼇足以立四極」來撐天；一則天畢竟不是地，這裡的「五色石」，與《論衡・順鼓》所說的「雨不霽」有關，是雨後初晴的虹、蜺的再形象化。

先秦的文獻記載之所以不涉及到女媧是男是女，原因應該是女媧具有渾沌化生的內在形象意義。「渾沌」的質性是原初的蒙昧狀態，從人的心智啟蒙過程而言，「意識」出現之前，也就是人意識到自己的存在，乃至於個體與外在世界的相互關係之前，都屬於渾沌階段。所以，「渾沌」可以說是一種沒有意識的狀態；既沒有時空觀念，也沒有性別觀念，更沒有所謂的群己觀念。那麼渾沌或造物主，不只是意味著世界時空的原初綜合

18　〔晉〕葛洪原著，王明：《抱朴子內篇校釋》（北京：中華書局，1988 年），頁 154。

體，也意味著「兩性同體」的自生自化狀態。《淮南子‧說林訓》說：「黃帝生陰陽，上駢生耳目，桑林生臂手，此女媧所以七十化也。」《說文解字》說女媧是「化萬物者」，王逸注《楚辭‧天問》說女媧「一日七十化」。「生陰陽」是對於時間與空間的自覺，「生耳目」、「生臂手」是肉體感知的開始，「七十化」指的其實是女媧的創生萬物，倏忽而成。

誠如《楚辭‧天問》所說的：「女媧有體，孰制匠之？」女媧又從何而來？是何人所造的呢？女媧的先於人而存在，則女媧是自然而然的存在，不必假手於他人。女媧是大自然的代名詞，而大自然是「無性」的，是「兩性同體」的，所以此觀念可以解釋「化萬物」的意思。所以《楚辭‧天問》又說：「登立為帝，孰道尚之？」女媧是因造物主的形象而為「帝」。

再從女媧是造物主、大地之神的形象來看，造物主的化萬物與大地的孕生萬物，在現實生活中就等於是母親的角色。別男女，異雄雌的主要意義在於繁殖後代。當大地之神而成為大地之母以後，女媧原來屬於神的超越性質就已經逐漸降低了，取而代之的是人的性質。聖性被俗性所取代的結果，產生了對偶繁殖的觀念。神話傳說中，伏羲之所以和女媧婚配，一方面固然是漢代的陰陽思想使然，另一方面應該是對偶繁殖觀念的影響所致。獨力造人的女媧，後來就成為與伏羲兄妹婚繁衍人類的女媧了。

各地的漢畫像石圖像中，有不少伏羲、女媧人首蛇身交尾的圖像。即有若干不交尾的圖像，也必分立兩側。對偶繁殖的形象，極為明顯。所以即使在傳統文獻中，伏羲、女媧為夫婦的記載出於唐代，但是就圖像年代所見，則在漢代已經廣泛流傳這樣的內容。甚至依據長沙子彈庫出土的楚

帛書，伏羲、女媧為夫婦而生四子的說法，在戰國晚期就曾經出現[19]。漢畫像石圖像中伏羲、女媧的交尾，是夫婦結合的直接表現，或者可能是代表著女媧「兩性同體」的形象的回歸。因此大部分的圖像是伏羲、女媧分別托捧日、月，來代表陽、陰；也有分別手持規、矩者。伏羲持規、女媧持矩，或許合於天圓地方的陰陽思考。但是在先秦兩漢間，五色五方帝的神話中，黃帝居中，其他四帝分別手持規、矩、繩、墨。《淮南子・天文訓》說：「東方木也，其帝太皞，其佐句芒，執規而治春。」所以也可能是伏羲持規在前，當女媧與伏羲配對之後，女媧才對應的持矩。

綜言之，女媧可能早已具有上帝或造物主的神格，也符合德國學者埃利希・諾伊曼（Erich Neumann, 1905–1960）所謂的「大母神」[20]，但是具體形象不明。「女媧」這個符號的來源，應該出自於對於陶鬲之類鍋具的聯想，所以構築出女媧是主神、大地之神、創造之神的「象徵的形象」，

19　《楚帛書》又稱作「繒書」或「絹書」，1942 年被盜掘於長沙市東南子彈庫。陳槃〈先秦兩漢帛書考〉引王國維《簡牘檢署考》說：「先王致理於竹帛，則以帛寫書，至遲亦當在周季」，證明《楚帛書》為戰國時期楚地的帛書，見陳槃：〈先秦兩漢帛書考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第二十四本（1953 年 6 月），頁 185-196。《楚帛書》的文字共分為〈四時〉、〈天象〉、〈月忌〉三篇，〈四時篇〉載有關於創世經歷三個階段的神話：第一階段，雹戲及其配偶神女〔皇〕生育四子之後，在一片混沌之中開闢天地。其中女〔皇〕的〔皇〕字不易辨識，歷來學者多認為是女媧，例如饒宗頤：〈楚繒書之摹本及圖像——三首神、肥遺與印度古神話之比較〉，《故宮季刊》第 3 卷第 2 期。而宋代羅泌的《路史・後紀二》即認為女媧與女皇氏相同。

20　埃利希・諾伊曼的「大母神」觀念是以人類文化發展初期的集體無意識現象為基礎，落實於母系、母權原始社會的背景，強調母性與女性在創造、繁殖、庇護等面向的特殊性，並表現於信仰崇拜、神話傳說和文化意象之中。所以在埃利希・諾伊曼《大母神——原型分析》的書裡，一再使用「原始女性」的概念，並將「大母神」、「母神」、「女性」的特徵表現，區分為「基本」、「變形」兩大類。若從神話研究的角度來理解，大母神是以「原始女性」為認識萬物生成的基礎，尤其著重於女性生理的特質；母神則是大母神的分化，表現於各種文化內涵，凸顯的是女性心理和社會對於女性的認知。埃利希・諾伊曼著，李以洪譯：《大母神——原型分析》（北京：東方出版社，1998 年）。

而非陶鬲鍋具的「本義的形象」。因為有等同於渾沌的意涵，所以無性別之分，也可以說是具有「兩性同體」的形象。其形象可劃分為三種最初典型：

第一，創造的造物主，如《楚辭‧天問》所載；

第二，大地之神（土石之神），如《山海經‧大荒西經》的「女媧之腸」；

第三，止雨開晴之神，如《歸藏‧啟筮》的「張雲幕」。

後世流傳女媧形象的基礎，大致在漢代奠定、完成。漢代關於女媧治洪水、補天的說法，是根據最初的三種典型加以結合，所反映出來的內在形象：治洪水由第一典型與第二典型結合；「五色石」由第二典型與第三典型結合；補蒼天、立四極，出自第一典型的延續。關於「摶黃土造人」的形象，是第一典型與第二典型的結合。關於「一日七十化」、「化萬物」的形象來自第一典型。關於「雨不霽，祭女媧」的說法，則由第三典型而來。

女媧在漢代的新形象是：

（一）女媧為女性神祇；

（二）普遍出現「人首蛇身」的外在形象，但是仍雜有人形婦女的說法；

（三）漢代前後出現伏羲、女媧為夫婦的說法，伏羲加入女媧的神話內容；

（四）女媧為伏羲之妹；

（五）女媧為婚姻之神；

（六）女媧成為人王，是「三皇」之一；

（七）女媧出現音樂創製的內在形象。

事實上，這七種新的形象，可以化約為：女媧為女性神祇、女媧與伏羲有夫婦或兄妹的關係、女媧創製音樂。因為婚姻之神的內在形象，應該

出自造人或與伏羲婚配的延伸影響。造人之後，令男女婚配，有繁衍後代的意義；伏羲、女媧皆為上古神話人物，始為夫婦，當然都構成其為婚姻之神的條件。漢代人喜談陰陽，陰陽的結合，本來就用來說明生命的產生。再作進一層延伸，伏羲為雷，女媧為土，可能與春耕有關。漢代對於「三皇」的排列不定，即使沒有被列入三皇，也無損於女媧為「帝」或上古神聖女的地位。但是列入三皇，使得女媧的人王形象更為深刻。至於女媧與笙簧等音樂的關係，或許是漢代人常將文化創製之說附會於上古人物的崇古之說。這一點，是否與西南民族有關？沒有共時性的線索可循。

晉代迄於南北朝，與女媧有關的地名漸多，文獻亦多各地女媧祠、女媧廟，或相關名物（如女媧石）的記載。這種現象一直影響到後世，乃至於現代研究中女媧神話究竟出於何地的爭論。女媧在這個時期的形象發展，一方面承襲漢代的固有說法，另一方面出現伏羲、女媧為華胥子女的新說法。

唐代以後，女媧形象的變化不大。唐代的最大特色是在文獻中首次出現伏羲、女媧不只是夫婦，而且是兄妹婚的記載。以往李冗的《獨異志》一直是這種說法的文獻孤證，但是隨著敦煌文獻的研究開展，發現李冗的記載很可能是唐代前後，尤其是唐到五代間的流行說法。根據劉惠萍《伏羲神話傳說與信仰研究》書中引敦煌 S.5505、S.5785、P.2562 和 P.4016 殘卷的《天地開闢已（以）來帝王記（紀）》內容如下[21]：

> ……複至（逕）百劫，人民轉多，食不可足，遂相欺奪，強者得多，弱者得少，……人民飢國（困），遞相食噉，天之（知）此惡，即卜（不：布）共（洪）水，湯（蕩）除萬人殆盡，唯有伏義、女媧有得（德）存命，遂稱天皇。……（P.4016、

21　劉惠萍：《伏義神話傳說與信仰研究》（臺北：文津出版社，2005 年），頁 60。

P.2562、S.5505）

……爾時人民死〔盡〕，維（唯）有伏羲、女媧兄妹二人，衣龍上天，得布（存）其命，恐絕人種，即為夫婦，……（P.4016、P.2652）

……伏羲、女媧……人民死盡，兄妹二人，〔衣龍〕上天，得在（存）其命，見天下荒亂，唯金崗天神，教言可行陰陽，遂相羞恥，即入昆崙山藏身，伏羲在左巡行，女媧在右巡行，契許相逢，則為夫婦，天遣和合，亦爾相知，伏羲用樹葉覆面，女媧用蘆花遮面，共為夫妻，今人交禮，□昌妝花，目此而起，懷妊日月充滿，遂生一百二十子，各認一姓，六十子恭慈孝順，見今日天漢也，六十子不孝義，走入□野之中，羌故六巴蜀是也，故曰：得續人位（倫？）……（P.4016）

其敘述的內容遠較李冗《獨異志》完整。女媧在洪水神話中，原來是治水、止水的形象，到了唐代卻成為洪水的倖存者。中國西南少數民族的神話傳說中，至今都還有許多類似的夫婦婚配或兄妹婚配而創造人類的說法。自先秦以來迄於唐代，女媧這方面的相關資料有限，難以推斷其具體的發展脈絡。像這樣的內容是否從少數民族傳入？或從西域等外地傳入，不得而知。目前看來，暫時只能歸之於神話傳播過程中的沉默現象。

第二節　「司天之厲及五殘」的西王母

在中國神話中，足以與女媧並列的重要女性神是西王母，兩者同樣從不知其性別，到固定以女性形象在後世流傳。「西王母」的最早紀錄在《山海經》，除去「三青鳥」之類的相關資料，《山海經》直接記載「西王

母」者共有四則，分別在〈西山經〉、〈海內北經〉與〈大荒西經〉：

> 又西三百五十里，曰玉山，是西王母所居也。西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。
> 西王母梯几而戴勝杖，其南有三青鳥，為西王母取食。在昆侖虛北。
>
> 西有王母之山、壑山、海山。有沃之國，沃民是處。沃之野，鳳鳥之卵是食，甘露是飲。凡其所欲，其味盡存。爰有甘華，甘柤、白柳、視肉、三騅、璇瑰、瑤碧、白木、琅玕、白丹、青丹、多銀鐵。鸞鳳自歌、鳳鳥自舞，爰有百獸，相群自處，是謂沃之野。[22]
>
> 西海之南，流沙之濱，赤水之後，黑水之前，有大山，名曰昆侖之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白，處之。其下有弱水之淵環之，其外有炎火之山，投物輒然。有人，戴勝，虎齒，有豹尾，穴處，名曰西王母。此山萬物盡有。

西王母所居處的玉山、昆侖之丘[23]，都是《山海經・西山經》中〈西次三經〉的昆侖群山之一。無論是〈西山經〉西王母之山的「沃之野」或

22　袁珂：《山海經校注》，〈大荒西經〉，頁 397。郝懿行、王念孫、孫星衍、袁珂等都認為「西有王母之山」應該是「有西王母之山」，今從之。

23　〈西山經〉、〈海內北經〉、〈大荒西經〉三則對於西王母居住地的記載皆不一，〈西山經〉認為居住在「玉山」，〈海內北經〉認為居住在「昆侖虛北」，〈大荒西經〉認為居住在「昆侖之丘」，關於此三則的的分歧，郭璞注云：「《河圖玉版》亦曰：『西王母居昆侖之山』。〈西山經〉曰：『西王母居玉山。』《穆天子傳》(卷五)曰：『乃紀名迹于弇山之石，曰西王母之山』也。然則西王母雖以昆侖之宮，亦自有離宮別窟，游息之處，不專住一山也。故記事者各舉所見而言之。」

〈大荒西經〉昆侖之丘的「此山萬物盡有」，都表現出神境樂園的景況[24]。昆侖群山是昆侖諸神的居處所在，若依照〈西次三經〉的內容來看，可以藉諸神的職司建構其神譜體系[25]，例如：

> 槐江之山：實惟帝之平圃，神英招司之。
>
> 昆侖之丘：是實惟帝之下都，神陸吾司之。其神狀虎身而九尾，人面而虎爪；是神也，司天之九部及帝之囿時。……有鳥焉，其名曰鶉鳥，是司帝之百服。[26]

---

24 卷十八〈海內經〉:「西南黑水之閒，有都廣之野，后稷葬焉。爰有膏菽、膏稻、膏黍、膏稷，百穀自生，冬夏播琴。鸞鳥自歌，鳳鳥自儛，靈壽實華，草木所聚。爰有百獸，相群爰處。此草也，冬夏不死。」與此相類。鍾案:〈海內西經〉:「后稷之葬，山水環之。在氐國西。流黃酆氏之國，中方三百里。有塗四方，中有山。在后稷葬西。」畢沅本在本句後有「其城方三百里，蓋天下之中，素女所出也」之文，文下有郭璞注:「離騷曰:『絕都廣野而直指號。』」郝懿行:「楚詞九歎云:『絕都廣以直指兮。』郭引此句，於都廣下衍野字，又作直指號，號即兮字之訛也。王逸注引此經有『其城方三百里，蓋天地之中』十一字，是知古本在經文，今脫去之，而誤入郭注也。因知『素女所出也』五字王逸注雖未引，亦必為經文無疑矣。素女者，徐鍇說文繫傳云:『黃帝使素女鼓五十弦琴，黃帝悲，乃分之為二十五弦。』今案黃帝史記封禪書作太帝，風俗通亦云:『黃帝書：泰帝使素女鼓瑟而悲，帝禁不止』云云，然則素女蓋古之神女，出此野中也。又郭注天下之中當為天地之中。」若都廣之野在天地之中，依〈海內西經〉所示又近「海內昆侖之虛，在西北，帝之下都。」是「百神之所在」，則都廣之野為聖地。

25 〈中山經〉:「青要之山，實惟帝之密都。……(鬼申) 武羅司之，其狀人面而豹文，小要而白齒，而穿耳以鐻，其鳴如鳴玉。」「和山，其上無草木而多瑤碧，實惟河之九都。是山也五曲，九水出焉，合而北流注於河，其中多蒼玉。吉神泰逢司之，其狀如人而虎尾，是好居於萯山之陽，出入有光。泰逢神動天地氣也。」此二則也屬於昆侖神譜體系。

26 袁珂:《山海經校注》,〈西山經〉, 頁 47。〈西次三經〉的昆侖之丘，是河水、赤水、洋水、黑水的共同源頭，與〈大荒西經〉所說的「流沙之濱，赤水之後，黑水之前」，位置大抵相當。關於流沙的地理位置，袁珂〈海內西經〉引:郝懿行云:「楚詞招魂云:『西方之害，流沙千里。』王逸注云:『流沙，沙流而行也。』高誘注呂氏春秋本味篇云:『流沙在敦煌郡西，八百里。』水經 (禹貢山水澤地所在) 云:『流沙地在張掖居延縣東北。』注云:『流沙，沙與水流行也。』亦言出鍾山，西行，極崦嵫之山，在西海郡北。」鍾案：西漢所設之西海郡約在青海海北州海晏縣。

> 嬴母之山：神長乘司之，是天之九德也。

西王母所在的玉山，在嬴母之山西側，而西王母是「司天之厲及五殘」的神[27]。西王母的地位應該與英招、陸吾、長乘等相類似，「其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝」的形象，略同於嬴母之山的長乘：「其神狀如人而犳尾」。雖然〈西山經〉、〈海內北經〉、〈大荒西經〉的寫作時間可能不同，但是西王母的形象基本上是一致的。而〈西次三經〉的「司天之厲及五殘」，則是對於西王母神格[28]的唯一說明。

「司天之厲及五殘」，晉代郭璞注：「主知災厲五刑殘殺之氣也。」[29]即西王母是掌管上天的災厲、刑殺徵兆之神。郭璞將「厲」解釋為「災厲」，「五殘」解釋為「五刑殘殺」，歷來幾乎以為定論。清代郝懿行的《山海經箋疏》卻認為「厲及五殘，皆星名也。」換言之，郝懿行將西王母視為「星神」，其書中案語稱：

> 厲及五殘，皆星名也。李善注思玄賦引此經，作司天之屬，蓋誤。《月令》云：「季春之月，命國儺。」鄭注云：「此月之中，日行曆昴。昴有大陵、積屍之氣。氣佚，則厲鬼隨而出行。」是大陵主厲鬼。昴為西方宿，故西王母司之也。五殘者，《史記・天官書》云：「五殘星，出正東東方之野。其星狀類辰星，去地可六七丈。」《正義》云：「五殘，一名五鋒，出則見五方毀敗之徵，大臣誅亡之象。」西王母主刑殺，故又司此

27　〈大荒西經〉雖以「有人」稱之，但是〈大荒經〉四卷中，「人」也作為神的量詞，例如〈大荒西經〉：「有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野，橫道而處」、〈大荒北經〉：「有人衣青衣，名曰黃帝女魃。」

28　即 Godhead，指神性的位格。

29　依袁珂注內引。袁珂：《山海經校注》，〈西山經〉，頁 51。

也。[30]

郝懿行並沒有真正推翻郭璞的看法，反而以郭璞的解釋先入為主地認為「西王母主刑殺」，所以在天文學如《史記・天官書》的相關記載中找到「五殘星」，進而試圖去詮釋「厲」的意義。於是西王母這位星神的職司，就成為執掌厲鬼與刑殺的凶神。

問題是古籍中有五殘星而無厲星[31]，不知郝懿行的依據為何？或者郝懿行意在以厲鬼來詮釋「厲」。厲，可能是凶災或疾病的概稱[32]，也可能為神鬼之名。《禮記・祭法》：

> 王為群姓立七祀：曰司命，曰中霤，曰國門，曰國行，曰泰厲，曰戶，曰竈。王自為立七祀。諸侯為國立五祀，曰司命，曰中霤，曰國門，曰國行，曰公厲。諸侯自為立五祀。大夫立三祀：曰族厲，曰門，曰行。適士立二祀：曰門，曰行。庶士、庶人立一祀，或立戶，或立竈。[33]

漢代鄭玄注：「此非大神所祈報大事者也。小神居人之間，司察小過，作譴告者爾。……司命主督察三命。……厲主殺罰。……司命與厲，其時不著。今時民家或春秋祠司命。行神山神，門竈在旁。是必春祠司命，秋祠厲也。或者合而祠之。」唐代孔穎達疏解釋：「正義曰：此一經，明天子

---

30 〔清〕郝懿行：《山海經箋疏》（臺北：藝文印書館，1974 年影印嘉慶十四年阮氏琅嬛僊館刻本），頁 77。

31 直至今日，坊間星占之書、通俗小說等仍以五殘星為凶星，是貧厄血光之星，如《張果星宗》（見於《古今圖書集成・博物彙編・藝術典》第五百六十七卷，星命部彙考三）；但是目前所見資料並無「厲星」。

32 例如《詩經・大雅・瞻卬》:「瞻卬昊天，則不我惠，孔填不寧，降此大厲。」大厲，即凶災大惡；《戰國策・秦策三》:「漆身而為厲，被髮而為狂。」厲，為癩疾。

33 引自〔清〕阮元校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980 年），附校勘記，下冊，頁 1590。下引鄭玄注、孔穎達疏同此。

以下立七祀、五祀之義。曰司命者宮中小神，熊氏云：非天之司命，故祭於宮中。皇氏云：司命者，文昌宮星。其義非也。……云司命主督察三命者，案，《援神契》云：命有三科，有受命以保慶，有遭命以謫暴，有隨命以督行。受命謂年壽也，遭命謂行善而遇凶也；隨命謂隨其善惡而報之。」又說：「泰厲者，謂古帝王無後者也。……公厲者，謂古諸侯無後者。諸侯稱公，其鬼為厲，故曰公厲。……族厲者，謂古大夫無後者也。……司命主長養，故祀在春。厲主殺害，故祀在秋。」

司命與厲都是神鬼之名而非星名，兩者並舉，一為春祀、一為秋祀，是相當值得注意的。〈中山經〉：

> 青要之山，實惟帝之密都。……（鬼申）武羅司之，其狀人面而豹文，小要而白齒，而穿耳以鐻，其鳴如鳴玉。
>
> 和山，其上無草木而多瑤碧，實惟河之九都。是山也五曲，九水出焉，合而北流注於河，其中多蒼玉。吉神泰逢司之，其狀如人而虎尾，是好居於萯山之陽，出入有光。泰逢神動天地氣也。

和山在青要之山的東方，兩山皆在〈中次三經〉。對照於〈西次三經〉的說法，昆侖之丘是帝之下都，鄰近有西王母；青要之山是帝之密都，鄰近有泰逢。泰逢是「吉神」，郭璞注「動天地氣」：「言其有靈爽能興雲雨也。」再與鄭玄、孔穎達的注疏比較司命、厲，則頗有符合之處：

司命——主長養——春——東方——能興雲雨——泰逢——吉

厲——主殺害——秋——西方——厲及五殘——西王母－凶

這種情況，又可能與《楚辭・九歌》中的大司命、少司命相類似。《楚辭・九歌》中的大司命、少司命，學者多認為是主宰人類壽夭榮辱的

生命之神或命運之神。張軍認為，戰國時期的楚國，原本就存在著三種不同的祭祀模式和祭祀對象：

> 戰國時期，楚從北方諸國和楚境內的土著那裡分別植入、引進了一些神祇和祭祀方式，因此，同時存在著幾套祭祀模式和祭祀對象。《楚辭·九歌》中的東皇太一、東君、大司命、少司命、湘君、湘夫人、河伯、山鬼、國殤是一組祭祀對象。江陵望山一號楚墓與天星觀一號楚墓簡冊上分別記載的「句土」、「司命」、「司禍」、「地宇」、「東君」、「大水」、「東城夫人」等神祇構成了第二組祭祀對象。《楚辭·離騷》、《天問》中所涉及到群神、怪物則是第三組祭祀對象。在以上所列三組中，第一組是將楚貴族階層的祭祀對象與沅湘流域的殷、陳遺民和土著的祭祀對象雜糅而成的。第二組分別鑒於兩個楚貴族墓中，宜是戰國時的楚貴族階層最通常的祭祀禱告對象。第三組裡面所涉及的群神、怪物與《山海經》所載基本相重合，當是受到後者影響的結果。不過，不論是從傳世文獻上，還是從考古所出簡帛文字上，均找不出來楚王室或貴族曾按《離騷》、《天問》和《山海經》中所記天、地、人三界的神靈團圖譜進行過完整祭祀的記載。[34]

許富宏認為望山一號楚墓與天星觀一號楚墓與屈原的時代相近，兩墓主人的生活背景和文化背景相同，與屈原的地位也大致相當，為什麼會出現名稱差異的情況？他說：

> 兩墓出土的有關祭祀方面的竹簡中，記載了一些楚人所祀自然

34 張軍：《楚國神話原型研究》（臺北：文津出版社，1994 年），頁 170-171。

> 神的名稱。望山一號楚墓竹簡記錄的祭祀對象，「除聖王、昭王、東大王等先公先王外，還有大水、句土、司命等山川神祇。」天星觀一號楚墓祭祀的鬼神有司命、司禍、地宇、雲君、大水、東城夫人等。而包山楚簡載所祭之神則有：太、后土、司命、司骨、大水、二天子、夕山及楚祖先老僮、祝融等。這三處楚簡均載楚祭「司命」，也都只有一個，這當更接近於楚地祭神的原貌。從上文論述可知，司命只有一個。但《九歌》中用作標題的「神名」，卻與楚人實際所祀、史載神名皆不同。[35]

因此，許富宏先生推論〈九歌〉中大司命、少司命的標題，並非屈原訂定，而可能是劉安或劉向等後來的編輯者所加；其中的少司命就是天星觀一號楚墓竹簡中記載的「司禍」。

從〈九歌〉的文辭來看，〈大司命〉辭中「紛總總兮九州，何壽夭兮在予？高飛兮安翔，乘清氣兮禦陰陽」、「一陰兮一陽，眾莫知兮余所為」以及「固人命兮有當，孰離合兮何為？」等句，在在說明大司命是主宰人類生命壽夭的生命之神。辭中又有「吾與君兮齋速，導帝之兮九坑」之語，可見大司命應該是上帝（東皇太一）的從屬之臣。〈少司命〉辭末稱「孔蓋兮翠旍，登九天兮撫彗星。竦長劍兮擁幼艾，蓀獨宜兮為民正」，少司命或可稱之為命運之神。「彗星」為妖星、凶星，少司命「撫彗星」而「擁幼艾」，且為「民正」，則少司命也是庇祐生命之神，所以之前有「夫人兮自有美子，蓀何以兮愁苦？」的句子。所以就神格、神性而言，〈九歌〉中少司命確實有可能是與「司禍」類似，甚至相同的神祇。《漢

35　許富宏：〈略論二司命的祭祀對象及命名來源〉，《南通師範學院學報》（哲學社會科學版）第 15 卷第 4 期（1999 年 12 月），頁 32。

書・天文志》與「司命」之星並列的「司災」，應該也是如此指涉。

如果以此再與之前的對照相扣，那麼泰逢又接近於大司命、西王母接近於少司命：

司命——主長養——泰逢——吉——司命——大司命

厲 ——主殺害——西王母－凶——司禍——少司命

王逸傳世的《楚辭章句》，從洪興祖《楚辭補注》本中可以發現在洪興祖補注之前，還有李善、五臣等人的增補，然而具體情況不明。洪興祖以前的章句注解，並沒有直言二司命為星神。王逸對於〈九歌〉諸神一向語焉不詳，不加以明說，對於二司命的文辭章句中，則只稱「司命」，無大、少之別。但是洪興祖以下各家對此的注解，卻大多以星官、星神視之。[36]這是相當可疑的，恐怕與郝懿行的情況相同。

二司命的執掌，東漢王逸的《章句》認為是主宰人類的生命或命運，而且有代天觀審、賞善罰惡之職。例如：

〈大司命〉：「何壽夭兮在予」一句，《章句》：「予，謂司命。言普天之下，九州之民，誠甚眾多，其壽考夭折，皆自施行所致。天誅加之，不在於我也。」

〈大司命〉：「乘清氣兮御陰陽」一句，《章句》：「陰主殺，陽主生。言司命常乘天清明之氣，御持萬民死生之命也。」

〈少司命〉：「蓀何以兮愁苦」一句，《章句》：「蓀，謂司命也。言天下萬民，人人自有子孫，司命何為主握其年命，而用思愁苦也。」

36 參考崔富章總主編：《楚辭集校集釋》（武漢：湖北教育出版社，2003 年），上冊，頁 844-902。

〈少司命〉：「蓀獨宜兮為民正」一句，《章句》：「言司命執心公方，無所阿私，善者佑之，惡者誅之，故宜為萬民之平正也。」

西王母的「司天之厲及五殘」，是否有代天觀審、賞罰之責？並不得知，或許三青鳥的職能如此。但是從大司命的「何壽夭兮在予」、少司命的「撫彗星」而「擁幼艾」可以發現一種「死生同源」的觀念：掌生者亦掌死，司禍者亦司命。此與後世所傳閻王執掌人之陽壽者相當。職是，則西王母掌不死之藥就不難理解了。

整理漢代以前的傳世典籍，凡「司命」一詞，可以有四種解釋：

其一，單純的動詞加上名詞，同「執命」、「掌命」，如《管子・國蓄》：「五穀食米，民之司命也。」[37]

其二，神名，如《楚辭・九歌》中的大司命、少司命；

其三，星名或星神，通常指的是文昌第四星，如《史記・天官書》中宮：「斗魁戴匡六星曰文昌宮：一曰上將，二曰次將，三曰貴相，四曰司命，五曰司中，六曰司祿。」

其四，官名，如漢代的五威司命，《漢書・王莽傳》：「置五威司命，中城四關將軍。司命司上公以下，中城主十二城門。」[38]

其中，像《管子・國蓄》中的文意，只是說五穀食米等民生物資，是百姓性命之所繫，「司命」只是一般的語詞應用，別無他意；《漢書・王莽傳》所記載的「五威司命」，雖然與讖緯符命的觀念有關，但畢竟是行政官僚的官銜之稱。「司命」的這兩種語詞解釋的基礎，都在於「執命」、

37 〔周〕管仲：《管子》，收入國學整理社輯：《諸子集成》（北京：中華書局，1996年），頁359。

38 〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：〈王莽傳第六十九中〉，《漢書》卷九十九（臺北：宏業書局，1984年），頁4116。

「掌命」的概念，並不涉及宗教崇拜的性質。比較明顯可以宗教崇拜視之的，是《楚辭・九歌》和《史記・天官書》這兩種的說法。

自然界的變化，以至於天象的運行，是很容易成為人類信仰對象的。這也是產生自然崇拜與自然神話的原因。從甲骨文的釋讀，可以得知殷商時期對於天文知識已經有相當程度的基礎。馮時認為：

> 殷卜辭的天象記錄主要集中在交食方面，……由於巫祭的重要，觀測活動或許具有一定的宗教意義。有一種認識曾經產生過很大的影響，即卜辭反映的殷代天象記錄可能非常廣泛，它們提供了中國古人對於彗星、日珥、太陽黑子、新星和超新星等方面的最早記錄。[39]

到了周代，顯然更有進步。《尚書》、《詩經》、《左傳》、《國語》等典籍，都記錄了不少恆星、行星的星名。孫小淳說：

> 古代星官命名體系本身就是天文學的重要內容，另一方面，由於古人命名星官時，或者採用當時人們在生產生活中通常接觸的事物的名稱，或者採用當時人們思想觀念裏比較重要的事物的名稱。不管怎麼說，古人在命名星官時總是有一定的依據。因此，星官命名體系也在一定程度上反映各代文明的其他方面。[40]

觀測天象而予以命名，是幾乎同時進行的。命名的前提是，當時的語詞運用。也就是說，為某星、某星座命名時，應該已經有某一語詞觀念的產

39 馮時：〈天文學的萌芽期〉，收入薄樹人編：《中國天文學史》（臺北：文津出版社，1996 年），第一章，頁 20。

40 孫小淳：〈恆星觀測〉，收入薄樹人編：《中國天文學史》，第二章，頁 61。

生，而此一語詞也已經是先行存在的。那麼即使司命信仰確實來自於星象崇拜，「司命」一詞的觀念應該在命名之前，不是之後。

整個周文化從翦商建國開始，就具有強烈的天命思想。周人以蕞爾小邦，能夠戰而克商，無論是戰前造勢，為出師有名以正當的理由，或者是戰後為安撫各族人心，藉以鞏固政權，都必須為翦商之舉尋找名正言順的註腳。因而利用殷商所信仰的上帝，說明上帝的天命是可以更改的：商人因為失德，不再為帝命所眷顧，帝命乃轉而西向，周人遂得以統治天下。《詩經・大雅・皇矣》：「皇矣上帝，臨下有赫；監觀四方，求民之莫。維此二國，其政不獲，維彼四國，爰究爰度。上帝耆之，憎其式廓。乃眷西顧，此維與宅。」[41]周人之受命曰：「帝遷明德，串夷載路，天立厥配，受命既固」，「帝作邦作對，自大伯王季」，「維此王季，因心則友」，「惟此文王，帝度其心」，文王之伐密曰：「帝謂文王，無然畔援，無然歆羨，誕先登于岸，密人不恭，敢距大邦，侵阮徂共，王赫斯怒，爰整其旅，以按徂旅，以篤周祜，以對于天下。」文王之伐崇曰：「帝謂文王，詢爾仇方，同爾兄弟，以爾鉤援，與爾臨衝，以伐崇墉。」至於周人克商，則〈蕩〉云：「文王曰咨，咨女殷商，匪上帝不時，殷不用舊，雖無老成人，尚有典刑，曾是莫聽，大命以傾。」並藉以告戒周之後人，〈文王〉云：「周雖舊邦，其命維新，有周不顯，帝命不時」，「假哉天命，有商孫子，商之孫子，其麗不億，上帝既命，侯于周服」，「無念爾祖，聿脩厥德，永言配命，自求多福，殷之未喪師，克配上帝，宜鑒于殷，駿命不易。」周人自太王以降，一切與翦商有關的作為，都認為是承帝之命，由此可知

41　本章所引《詩經》原文皆出自〔清〕陳奐撰：《詩毛氏傳疏》（北京：北京中國書店，1984年），後文不另加注出處。

帝命是周人權力獲得的來源與保障，關於這點，在《尚書・周誥》[42]諸篇中，也可以找到證據。

周王室對於天命的認知，是否直接反映在司命信仰之中，固然尚不可知，但是反映出國族以及個人的命運為天或上帝所掌控的觀念，殆無疑義。這種觀念與後來的司命信仰應該有著密切的關聯。其差異只在於是否出現承天或上帝之令的司屬神而已。

《莊子・至樂》有一段莊子與髑髏的對話，莊子說：「吾使司命復生子形，為子骨肉肌膚，反子父母妻子閭里知識，子欲之乎？」[43]司命之神執掌人的生命，所以能夠使人復生。蒲慕州引天水放馬灘秦墓出土的資料說：

> 近年在甘肅天水放馬灘出土了一批材料，為戰國末年有關死後世界及魂魄的觀念提供了新的證據。在一號秦墓中出土的〈墓主記〉中，記載了一個名叫「丹」的人死後復活的故事。這故事顯示當時社會中已經流行著人死有可能復活的觀念，同時人的命運是可以由司命之神所控制，由司命決定是否讓人復活，不牽涉到更高層次的天帝。丹的復活就是由於他的主人認為他罪不應死，遂向司命禱告乞命。[44]

雖然《莊子・至樂》的時代是否與《楚辭・九歌》寫成的時代相當，尚未完全確定，綜合像這樣的資料以及望山楚簡、天星觀楚簡、包山楚簡等內

---

42 〔漢〕孔安國傳：《尚書孔傳》：「王曰：嗚呼肆哉，爾庶邦君，越爾御事。爽邦由哲，亦惟十人，迪知上帝命。」（臺北：新興書局，1980 年校相臺岳氏本），頁 44。

43 〔周〕莊周：《莊子》，收入國學整理社輯：《諸子集成》（北京：中華書局，1996 年），頁 616。

44 蒲慕州：《追尋一己之福——中國古代的信仰世界》（臺北：麥田出版，2004 年），頁 95-96。

容來看，戰國晚期的司命信仰似乎還存在著鄭注《周禮・大宗伯》與《禮記・祭法》之外的另一種可能，即不把司命神當作星神或所謂的「宮中小神明」，而是純然出自神話思維想像的抽象存在。後者甚至可能是前兩者的基礎來源。

第三節　「女媧」、「西王母」符號與神格的發展

神話的語言特質，原本就具備象徵性與形象性，如同詩一般。詩無達詁，恐怕神話的詮釋也有類似的情況。神話中女媧形象的嬗變，或許還可以去推求其間的變化原因與脈絡；但是探求女媧的真正原型，卻是相當不容易的。

先秦各家典籍，幾乎都不談女媧。如果王逸的《楚辭章句・天問》序說的沒錯，〈天問〉是屈原「見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋僪佹，及古賢聖怪物行事。周流罷倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁，何而問之，以渫憤懣，舒瀉愁思。楚人哀惜屈原，因共論述」，那麼先秦時期應該還有更多的相關資料才對。傳統文獻所留存的，永遠都是有限的資料，研究時往往需要其他佐證。這是考古與田野可以填補傳統文獻不足之處。然而如《古佛天真考證龍華寶經・古佛乾坤品》的內容，或是如道藏、《雲笈七籤》等宗教性書籍所載，女媧在基本形象的延伸之餘，都可以因講述者、記錄者不同的時空背景需求，而轉變、添加出若干不同的、突變的內容。所以考古與田野成果也未必能夠盡信。

以宜蘭壯圍的補天宮為例。補天宮是臺灣少數以女媧為主祀神的廟宇，香火極為鼎盛。補天宮的創設，據 1992 年的實地訪查，是過去由於海邊漂流女媧神像到岸上，包著的紅布寫著女媧娘娘，當地居民才立廟崇拜。意味著廟宇的設立，不代表神話的原初發源，而是代表著神話的傳播。當地信徒編序女媧的世代轉生，降臨救世：女媧造人、補天之後飛昇；轉世為地母；

第三世降臨為九天玄女，協助黃帝戰蚩尤；第四世觀音菩薩，救苦救難，普渡眾生；第五世生為媽祖，救父兄，保萬民；第六世為註生娘娘云云。信徒說法不一，反映的是唐宋以後民間信仰的共通現象：三教合流，自成體系。補天宮信徒的說法，有其繼承可循，但也有其開新之處。

以今溯古，是否會有類似的現象存在？單是《路史・後紀二》羅苹注所提，有女媧的誕生處承匡山：「在任城縣東南七十里。《寰宇記》云：女媧生處，今山下有女媧廟。」有女媧的居住處：「藍田谷次北有女媧氏谷，三皇舊居之所，即驪山也。」有女媧的遊玩處：「今娥眉亦有女媧洞，常據《華陽國志》等謂伏羲、女媧之所常游。」有女媧的理葬處：「《九域寰宇》：濟之任城東南三十九里，又有女媧陵。《成冢記》云：女媧墓有五，其一在趙簡子城東，今在晉之趙城東南五里，高三丈。」[45]等等記載。女媧本是神話人物，如何能落實於現世的生活中？但是目前自稱「女媧故里」或女媧遺址的，仍有：甘肅省東南部的天水市秦安縣，素有「羲里媧鄉」之稱；陝西東南的茶鄉平利縣；遼寧省朝陽市淩源、建平兩縣交界處的牛河梁村。2006 年 4 月，中國文聯批准河北省涉縣為「中國女媧文化之鄉」，成立「中國女媧文化研究會」。涉縣鳳凰山山腰的媧皇宮（俗稱奶奶頂）始建於北齊年間，距今已有 1450 餘年，是肇建時間最早的奉祀女媧古建築群，也是傳說中女媧煉石補天，摶土造人的地方。其他本章所未載者，不知尚有多少。

女媧神話是一種文化的紀念物、遺留物。「形象化」的表現，固然使其神話得以產生，但是通過「象徵的形象」原則，其內在形象卻是逐漸多向衍生，而豐富其神話的內涵。從整理中，可以發現一種現象：在書面文獻的記載之外，一直有著隱性的力量在推動著書面文獻的記載進行內容上

---

45 〔宋〕羅泌撰，〔宋〕羅苹注：《路史》（臺北：臺灣中華書局，1983 年，據《四庫備要》影印）。引自《路史・後紀第二卷・太昊紀下・女皇氏》，頁 1-3。

的改變；但是書面文獻記載保存，卻又是過去唯一能夠依賴的資料。今天的記錄，會成為明天的文獻，也會成為明天開展的基礎；但是今天的記錄，應該只代表著此地的現象、此時對於昨天的記憶。形象的突變，中間必有失落的環節。那麼前後的跳躍連結，只是對於失落環節的推測而已。

至於司命之神產生的思維背景，即是如此。最初的天象星辰觀察，固然不足以表示，但也絕非是「宮中小神明」的地位。戰國竹簡中「司禍」之類神祇的出現，以及「司中」、「司祿」等星名的最初來源，情況應當相同。試想：《淮南子・天文篇》解釋何謂五星時說：「中央土也，其帝黃帝，其佐后土，執繩而制四方，其神為鎮星。」黃帝、后土的原初，怎麼會是後來被稱為土星的鎮星呢？

《楚辭》是一部具有強烈抒情性質的文學作品，本質上說來原先就不是記錄神話、宗教祭祀的專書。所以，〈九歌〉的內容固然有保存神話、反映楚地民俗的貢獻，但是論及究竟，神話的內容、宗教祭祀的情況應該只是因創作者的表現方式而加以運用的象徵依據，楚地民俗只是創作者的創作背景。〈大司命〉、〈少司命〉兩篇的命名，是否是屈原本意？無從考證。從文辭上看，一為司命、一為司禍也不無可能。但是不能忽略王逸《章句》所抱持的態度：只稱「司命」。

到了漢代，司命之神大抵上只有一個。可是延續著先秦對司命理解的分歧，而形成三種不同的認知。

第一種，以西漢司馬遷《史記》為代表，認為司命是星官、星神。除前文引〈天官書〉之外，〈封禪書〉說漢武帝置壽宮神君：「壽宮神君最貴者太一，其佐曰大禁、司命之屬，皆從之。」這一類應該屬於社會上層階級的信仰。

第二種，以《禮記・祭法》所載以及東漢鄭玄注為代表，將司命視為「小神居人之間，司察小過，作譴告者爾」。但是《禮記・祭法》原意是王、諸侯才有資格祭祀司命，根據鄭玄的說法則是漢代一般民眾也能祭祀。由於

本來「庶士、庶人立一祀，或立戶，或立竈」，如今既然一般民眾也祭祀司命，兩相混合，很可能因此而形成後世視竈神為司命的原因所在。

第三種，以東漢應劭《風俗通義》為代表，將司命具體形象化為人形，並隨時攜帶在身側，顯然屬於抽象概念的生命、命運之神。《風俗通義》說：

> 謹按：《詩》云：「芃芃棫樸，薪之槱之。」《周禮》：「以槱燎祀司中司命。」司命，文昌也。司中，文昌下六星也。槱者，積薪燔柴也。今民間獨祀司命耳，刻木長尺二寸為人像，行者檐篋中，居者別作小屋，齊地大尊重之，汝南餘郡亦多有，皆祠以（月者），率以春秋之月。

春秋之月祭祀司命，與鄭注說法相當，應該是兩相衍生而來。

司命神是天或上帝的屬臣。先秦典籍中對於司命神敘述較多的是《楚辭・九歌》，而〈九歌〉所載諸神自成一個體系。其神話體系如下表：

<table>
<tr><td rowspan="14">〈九歌〉十一篇的排列次序

※關於九嶷山眾神的內容，因記載不明，所以暫時不列入此表。</td><th colspan="2">倫理結構</th><th>屬性結構</th></tr>
<tr><td rowspan="7">主神與天界自然現象諸神</td><td>東皇太一</td><td>主神上帝</td></tr>
<tr><td>雲中君</td><td>雷電之神</td></tr>
<tr><td>湘君</td><td>雲雨之神：湘水之男神</td></tr>
<tr><td>湘夫人</td><td>雲雨之神：湘水之女神</td></tr>
<tr><td>大司命</td><td>生命之神：主宰人類生命壽夭（疑為男神）</td></tr>
<tr><td>少司命</td><td>生命之神：庇祐生命（疑為女神）</td></tr>
<tr><td>東君</td><td>時間之神：日神</td></tr>
<tr><td rowspan="2">地界人間的山川之神</td><td>河伯</td><td>河神</td></tr>
<tr><td>山鬼</td><td>山神</td></tr>
<tr><td rowspan="2">人間之鬼</td><td>國殤（鬼雄）</td><td>人鬼</td></tr>
<tr><td>禮魂</td><td>人鬼（存疑）</td></tr>
</table>

東皇太一為至尊主神，雲中君與包括湘君、湘夫人的湘水之神皆是主神之下的雷電雲雨之神。這樣的理解，或許也基本符合楚地的天然氣候條件。雷電陽剛如霹靂震懾之威霆，雲雨陰柔足以滋養萬物。而人神戀情的情調，則是意指對於雲雨的各種祈求。大司命應該是東皇太一的從屬之臣，而且位階低於湘君、湘夫人。雖然生命之神也屬於超自然的抽象神祇，但是湘君、湘夫人所代表的繁殖概念，屬於生命的來源，而大司命乃至於少司命僅屬於生命產生之後的主宰神。兩前兩後，自有其次序存在。少司命也是庇祐生命之神，在歌辭中，「悲莫悲兮生別離，樂莫樂兮新相知」與「望美人兮未來，臨風怳兮浩歌」兩句，除帶有思慕崇仰之意，由「美人」與庇祐生命的概念來看，不禁令人懷疑少司命是女神，可能與大司命為對偶神。而庇祐生命必須使之遠離災禍，這是前文提到少司命不無可能是「司禍」的原因。

《周禮・大宗伯》：「大宗伯之職，掌建邦之天神、人鬼、地示之禮，以佐王建保邦國。以吉禮事邦國之鬼神示：以禋祀祀昊天上帝，以實柴祀日月星辰，以槱燎祀司中、司命、飌師、雨師。」[46]禋祀、實柴、槱燎三者不全然相同，司命既然與昊天上帝、日月星辰區隔，司命原來自然不是上帝，也不會是星辰。但是星占家卻開始以「司命」為星辰命名，遂形成後世對司命的主要的認知。

《禮記・祭法》七祀之說，鄭玄將司命說是「司察小過」、「主督察三命」。這樣的看法與王逸《楚辭章句》在〈少司命〉篇中說「司命執心公方，無所阿私，善者佑之，惡者誅之」有關，很可能二司命此時不止合而為一，少司命祐善誅惡的依據即來自於督察三命，應該出自「庇祐生命」的觀念所延伸而來。鄭玄說「小神居人之間」，也表示司命信仰已經普及

46　引自〔清〕阮元校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980年），附校勘記，上冊，頁757。下引鄭玄注同此。

於社會各階層，其祭祀已經不專屬於特殊身分之人，司命神的地位也就漸漸低落。

司命神在漢代信仰中地位的降低，或許也與當時求仙、追求長生不死的觀念提升有關，意謂著超越死亡、超越司命神的控制。蒲慕州說：

> 在戰國秦漢交替之際，長生不死的觀念是否在一般百姓的信仰中佔有具體的地位，則不易得知。至少，在可以代表中下階層信仰生活之一部分的秦簡《日書》中，我們看不到神仙思想。到了秦漢帝國成立，長生不老、神仙和仙境的觀念受到一些方士們的鼓吹而廣為傳播。仙人所居之處最初是在東方海上，因而求仙的統治者不斷地派人入海求仙人及不死之藥。後來仙境的位置又轉到西方，於是崑崙山、西王母又成為人們求仙的對象。[47]

西王母從西漢中葉開始，漸漸成為漢代人追求永生不死的對象。關於這一點，可以由漢畫像石大量出現西王母圖像來看出端倪。然而，在現有各種對於漢畫像石圖像的詮釋與說明中，並沒有關於「司命」的存在。現有漢畫像石的時代，大多集中於東漢，當時已經普遍有司命的信仰。漢畫像石的圖像，表現出來的是「事死如事生」的觀念，主要是生者（包括墓主人生時）對於亡靈生命型態轉變的認知與期待。[48]那麼為什麼會沒有司命神的出現？或許因為當時司命神的地位已經降低；或許認為少司神的職掌在庇祐生命、督察三命而祐善誅惡，與死後世界無關；或許司命神原來的角色已經被西王母，甚至東王公所取代，所以造成這樣的情況。

單從文字的角度來看「司命」一詞，東漢許慎《說文解字》第九篇上

47　蒲慕州：《追尋一己之福——中國古代的信仰世界》，頁 197。

48　參考周蘇平：《中國古代喪葬習俗》（西安：陝西人民出版社，1991 年），頁 5。

「司」字下云：「臣司事於外者。」第二篇上「命」字下云：「使也；從口令。」段注：「令者，發號也；君事也。非君而口使之，是亦令也。故曰：命者，天之令也。」所以「司命」可以解釋為執行天令或君令的使臣。執天或天帝之令而為之，應該是具有宗教崇拜的性質在的；執君之令而為之，則是現實人間的行政官僚。值得注意的是，以「司命」名之者，就已經意味著有所承命的意思，只是最高權力的某種代表者，而不等於實際的最高掌權者。

西王母為「帝」之佐臣，「司天之厲及五殘」。然而《山海經》對於西王母的記載確實不多，從隻字片語中欲建構昆侖神譜體系，於神格內涵的理解尤其需要大量的詮釋與演繹。以後世的形象演變傾向來看，西王母應該是具有「司命」神格的神話人物。司命掌管生命的壽夭、人生的福祿，乃至於掌握人的「命運」，與歷來的信仰、占卜的觀念有密切的關係，《史記》的〈天官書〉、〈封禪書〉皆有提及。實際上，即使是司命灶君，仍不脫掌管生命的壽夭、人生的福祿的本質。

「司天之厲及五殘」的西王母，由死亡災病之神的形象，轉而擴大為與追求不死、求仙的觀念有關，因此產生了周穆、漢武與之相關的故事群。其中，西王母於七夕之時與漢武帝相見，可能是採用了牛郎、織女相見的典故。如果西王母的本初即被賦予女性的形象，則與「死生同源」的文化觀念有關。一旦西王母為女性形象，處西方，屬於日落陰性的觀念確定下來，漢代即以東王公為男性，屬於日出陽性。於是在漢代喪葬文化中，尤其是畫像石，遂以西王母、東王公為對稱之主神，意謂主掌死生之神。司命之名則為灶君夫婦所專。

另外，〈大荒西經〉「豐沮玉門之山」一條之後，接連出現：

> 有靈山，巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫禮、巫抵、巫謝、巫羅十巫，從此升降，百藥爰在。

> 西有王母之山、壑山、海山。有沃之國，沃民是處。沃之野，鳳鳥之卵是食，甘露是飲。凡其所欲，其味盡存。爰有甘華、甘柤、白柳、視肉、三騅、璿瑰、瑤碧、白木、琅玕、白丹、青丹，多銀鐵。鸞鳳自歌，鳳鳥自舞，爰有百獸，相群是處，是謂沃之野。
>
> 有三青鳥，赤首黑目，一名曰大鵹，一名少鵹，一名曰青鳥。

這是對於〈西山經〉、〈海內北經〉中西王母的另一種補充。職司「天之厲及五殘」的西王母近左有十巫升降、百藥爰在的靈山，則西王母的司命神格似乎也益發彰顯。這應該也是「不死之藥」的故事來源。

第四章

圖像中的神話符號：

徐州漢畫升仙圖商榷



今日所見廣義的「漢畫」，也就是漢代的圖畫，是以刻製為主，而不僅僅是繪畫；其種類包括：畫像石、畫像磚、帛畫、漆畫、岩畫、摩崖石刻、臘染、青銅、錯銀等畫種。就藝術的角度而言，「漢畫」的不同載體，固然分別呈現出不同的工藝水準與文化程度；但是形象造型的風格與色彩線條的運用，也都展現出漢人的藝術創造意識。再就「創造意識」的角度來說，漢人所留存下來的這些「漢畫」，無論是始終遺存於地面上，或是陸續從地面下被發掘出土，都足以反映出「漢畫」創造背後的生活現實與思想精神，而與文獻典籍具有相同的價值與意義。因此，李鐵稱「漢畫」:「它用形象想像，用形象啟迪，它是形象的文學、圖繪的歷史。」[1]

現存「漢畫」的分布區域很廣，比較集中且大量的是新疆、內蒙、四川、河南、山東、江蘇一帶。新疆多岩畫，境內的 39 個縣共發現 151 處岩畫地點[2]；內蒙以壁畫最為可觀[3]；四川因為留存有大量的漢代石闕，所以有為數眾多的裝飾雕刻圖案[4]；而真正數量最多的「漢畫」出現，則是在河南、山東、江蘇等地。河南省是我國的「地下博物館」，出土文物之多，冠於全國；就古都洛陽一地所發現的漢墓，不但有彩繪的壁畫，還有數以百計的彩繪陶壺。[5]但是除了漢代彩畫之外，洛陽的漢畫像磚尤其引人注意。漢畫像磚是在空心磚上模印花紋和圖案的一種「墓磚」，這些墓

---

1 李鐵：《漢畫文學故事集》(上)(臺北：商鼎文化出版社，1991 年 11 月臺灣初版)，引言，頁 13。

2 參考戶曉輝：《岩畫與生殖巫術》(烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1993 年)，頁 9。

3 參考李鐵：《漢畫文學故事集》(上)，引言，頁 5。

4 全國僅存的 29 處漢代石闕中，四川就佔有 20 處。詳見重慶市文化局、重慶市博物館、徐文彬、譚遙、龔廷萬、王新南等編：《四川漢代石闕》(北京：文物出版社，1992 年)。又，四川亦多「小畫像磚」(實心磚)，參見蒲慕州：《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》(臺北：聯經出版事業公司，1993 年)，頁 60-61。

5 關於洛陽的漢代彩畫，可參見王綉摹繪、蘇健撰文：《洛陽漢代彩畫》(鄭州：河南美術出版社，1986 年)。

磚在朝內的磚面上甚至還出現以墨筆和朱筆書寫的文字符號，多有鎮邪的題語或吉祥語，因此同時兼具書法藝術上的價值；而空心磚的出現，更凸顯出漢代喪葬文化的多樣性。[6]

同樣與漢代喪葬文化有關的是山東、江蘇出土的「漢畫像石」。漢畫像石基本上是出自漢代墓葬建築，主要用於墓室、祠堂、石闕等建築上的裝飾圖案，用途上與漢畫像磚相同。據目前資料所見，漢畫像石起於西漢晚期，盛行於東漢中期，衰落於東漢末年。分部區域以豫南、山東、蘇北最多。其中，蘇北地區是以徐州為核心。[7]徐州是目前出土漢畫像石較為集中的地區，這種情況應該與徐州的地理位置與歷史背景有絕對的關係。徐州地處豫、皖、魯、蘇四省交界，向來是陸路交通要衝與兵家必爭之地。徐州沛縣，是漢帝國建立者高祖劉邦的故鄉；徐州古稱「彭城」，兩漢時期先後有 13 代楚王、5 代彭城王封於此地。所以徐州地區已經發掘出 30 多座有完整漢畫像石的漢墓。[8]

徐州地區所發現的漢畫像石共計有一千餘塊，大多收藏在徐州漢畫像石藝術館內。其內容大致上可以分成兩類：第一類是天上的神仙世界和表

6　黃明蘭說：「磚的最早發明和使用期，是戰國末期，到了西漢，小磚和空心磚就逐漸多了起來。空心磚的製造是一種專門為了營建墓室之用建立起來的一種行業。西漢初期，沿用戰國晚期發明的空心磚構築椁室來代替木椁，西漢早期的空心磚墓室，多為單棺，其形狀如一個長方形的箱子，而這種空心磚代替木椁構築墓室，可稱之為空心磚椁。隨著時間的推移，空心磚墓室隨之也起了變化，即由單棺室發展成為雙棺室，墓室的結構也就逐漸複雜起來。」黃明蘭：《洛陽漢畫像磚》（鄭州：河南美術出版社，1986 年），頁 5。

7　戴應新說：「在石材構築的墓室或磚石混作墓室的石構件上，鐫刻畫像的墓葬，即畫像石墓，盛行於西漢晚期，貫通東漢，直到魏晉之世還見其緒餘。其分佈地區主要有三處：一是魯南蘇北區，以徐州為中心；二是豫南鄂北區，以南陽發現的最多；三是陝北的無定河中游一帶，鄰近的山西離石縣也有一些，畫像內容和藝術風格與陝北類同。」戴應新：〈陝北東漢畫像石墓題刻文字〉，《故宮學術季刊》第 13 卷第 3 期（1996 年春季號），頁 123。

8　參考朱勇前：〈略論徐州漢畫像石〉，《西北美術》2000 年第 2 期，頁 48。

示祥瑞的珍禽瑞獸；第二類是墓主人生前的生活場景或人間的現實社會。本章即針對該館的第一類館藏，載錄於武利華所編的 2001 年版《徐州漢畫像石》[9]一書中的幾幅漢畫，進行討論，並商榷其說解意義。

第一節 黃帝、炎帝神話傳說與兩幅「升仙圖」

《徐州漢畫像石》書中收錄有兩幅「升仙圖」，分別是圖一一九的「黃帝升仙圖」（附圖一）和圖一二〇的「炎帝升仙圖」（附圖二）。這兩幅「升仙圖」都來自徐州銅山縣的苗山漢墓前室南壁門，「黃帝升仙圖」在東側；「炎帝升仙圖」在西側。

對於漢代畫像石圖像的解釋，主要方法有四：榜題文獻對照法、符號單元辨識法、圖像情境結構法和方位判讀分析法。從畫面上各種圖形分布的對稱情況以及這兩塊畫像石分別出自苗山漢墓前室南壁門的左右兩側來看，雖然沒有相關榜題，這兩幅圖應該是合為一組的圖案。《徐州漢畫像石》書中針對這兩幅圖的解說是：

> （黃帝升仙圖）畫面上方刻一日輪，中有三足烏，旁刻黃帝升仙。傳說黃帝為有熊氏國君，因而被刻成熊首人身。畫面中間刻有飛馬，名曰「飛黃」，傳說它是龍翼馬身「黃帝乘之而仙」，「飛黃騰達」的典故由此而生。下方還刻一頭神象。[10]
>
> （炎帝升仙圖）畫面上方刻一月輪，中有玉兔、蟾蜍，旁刻炎帝引鳳升仙。炎帝頭戴斗笠、身披簑衣、手持木鍤。史載：

9 武利華：《徐州漢畫像石》（北京：線裝書局，2001 年）。本章所討論的內容，專指該書 2001 年版。

10 武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 20。

「以火德王，故號炎帝，作耒耜，故曰神農。」炎帝還是藥神，圖下部刻神牛銜靈芝草藥。[11]

就畫面的分布與對稱情形，可以整理如下表：

位置	圖右上	圖左上	圖中	圖下	背景
壁門東側	黃帝	日（三足鳥）	飛馬（飛黃）	神象	有類似雲霧圖
壁門西側	炎帝	月（玉兔、蟾蜍）	鳳	神牛	無

如果就單一畫面來看，其圖像情境結構分別為：（一）黃帝－日（三足鳥）－飛馬（飛黃）－神象；（二）炎帝－月（玉兔、蟾蜍）－鳳－神牛。「黃帝」、「炎帝」這兩個人物的圖像顯然是主要符號，再搭配以其他與主要符號相關的符號單元。

「黃帝升仙圖」是東漢作品，雖然右上角的人物造形很特殊、不容易分辨，但是在「解說」當中認定是「傳說黃帝為有熊氏國君，因而被刻成熊首人身」。歷來對於「黃帝」有各種不同的說法。漢代以前的文獻典籍，包括《國語・晉語》[12]、《大戴禮・五帝德》[13]、《史記・五帝本紀》[14]

11　武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 21。

12　例如，《國語・晉語》有黃帝二十五子、十二姓等說法。可參考〔吳〕韋昭注：《國語》（臺北：九思出版有限公司，1978 年 11 月台 1 版），頁 356。本章引用《國語》原文俱出自此版本，後文不另加注出處。

13　《大戴禮・五帝德》：「黃帝，少典之子也，曰軒轅。生而神靈，弱而能言，幼而慧齊。長而敦敏，成而聰明。」引自高明註譯：《大戴禮今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1984 年），頁 248。

14　〔漢〕司馬遷：《史記・五帝本紀》：「姓公孫，名曰軒轅。」引自瀧川龜太郎(1865-1946)：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1983 年），頁 24。本章引用《史記》原文俱出自此版本，後文不另加注出處。

等大多沒有出現「有熊氏」的說法，一直到東漢班固等人所撰述的《白虎通》卷一上〈號〉一節記載：「黃帝有天下，號曰有熊。有熊者，獨宏大道德也。」[15]可見黃帝為有熊氏國君之說，可能流行於東漢前後。更為詳細的說法出自《帝王世紀》：

> 黃帝有熊氏，少典之子，姬姓也。母曰附寶，其先即炎帝母家有蟜氏之女，世與少典氏婚，故《國語》兼稱焉。及神農氏之末，少典氏又取附寶，見大電繞北斗，樞星照郊野，感附寶，孕二十五月生黃帝於壽邱。長於姬水，因以為姓。日角龍顏，有聖德，受國于有熊，居軒轅之邱，故因以為名，又以為號。[16]

《帝王世紀》是晉人皇甫謐所作，時代上已經晚於《白虎通》與這幅漢畫。其中提到黃帝是「日角龍顏」，應該就是黃帝的長相。黃帝其實是神話中人物，而非歷史真實人物，關於黃帝的神容，東漢以前有如：《呂氏春秋‧貴公篇》所提到的：「醜不若黃帝。」但是並未對此多加說明。漢代緯書《春秋元命包》說：「黃帝龍顏，得天庭陽。上法中宿，取象文昌。戴天履陰，秉教制剛。」[17]雖然牽扯上了與教化有關的聖君形象，但是「龍顏」，似乎已經是關於黃帝神容的定論。所以到了宋人所編輯的《雲笈七籤‧軒轅本紀》說黃帝「龍顏日角，河日隆顙」、「蒼色大肩」[18]，

---

15 〔漢〕班固等：《白虎通》，卷一上，頁 25。

16 〔晉〕皇甫謐：《帝王世紀》（北京：中華書局，1985 年，叢書集成初編），頁 4。本章引用《帝王世紀》原文俱出自此版本，後文不另加注出處。

17 安居香山、中村璋八編：《緯書集成》（石家莊：河北人民出版社，1994 年），中冊，頁 590。

18 〔宋〕張君房：《雲笈七籤》（北京：書目文獻出版社，1995 年），卷之一百，頁 707。

「頞」是額頭的意思，「隆頞」是說「天庭飽滿」的樣子，基本上與《春秋元命包》、《帝王世紀》相當。

問題是「龍顏」一詞在漢代並非黃帝的專屬詞彙。漢代緯書《春秋元命包》對於神農的神容說：「少典妃安登，游于華陽，有神龍首，感之于常羊。生神子，人面龍顏，好耕，是謂神農。」[19]《孝經援神契》說：「神農長八尺有七寸，宏身而牛頭，龍顏而大唇，懷成鈐，戴玉理。」[20]而《帝王世紀》也說：「有神龍首感女登於常羊，生炎帝，人身牛首。」龍在秦漢之後已經成為帝王之兆，《史記・高祖本紀》說劉媼因「蛟龍於其上」而有身，生高祖而「龍顏」。於此對照晉代以降像《帝王世紀》：「神龍首感女登」或各家關於炎帝「龍顏」的說法，其實只是為了表明神農氏為帝、為聖的地位而已。那麼同樣的，黃帝的「龍顏」也就不具備獨特性，無法在我們解釋上提供太多參考。

因此，如果「傳說黃帝為有熊氏國君，因而被刻成熊首人身」的說法成立，那麼這將會是一個新的發現。「龍顏」可能在藝術形象上轉化為「熊首」，或者這兩種說法同時流行於當時，甚至可以藉此強化「龍」與「熊」在圖騰意義上的關係，足以對傳統文獻提供強而有力的輔證。

然而「龍顏」或「熊首」也許可以任人揣測聯想，如果我們細看「黃帝升仙圖」右上角的人物造型，圖案本身的剔地平面陰線刻痕中，還有三個地方是值得我們注意的：一是刻描在該人物肩背上的「鳥羽」線條圖形；二是該人物兩足部位的「鳥爪」圖形；三是該人物右手所執的瓶罐圖形，瓶罐口還有若干平行線條作傾洩狀。而這三處圖形的意義，似乎都與黃帝、熊首無關，而「解說」對此也並未加以著墨。

整理歷來關於黃帝神話傳說的內容，大抵上可以分為六種基本形式類

19　安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，中冊，頁 589。

20　安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，中冊，頁 965。

型：

（一）關於黃帝誕生的種種「異象」、黃帝的形貌、以及與其他神話人物的世系關係等等的「誕生神話」；

（二）與黃帝所居住的地方，以及其他相關神話的「神國神話」；

（三）黃帝的二次主要征伐行動，一與炎帝，一與蚩尤，以及對其他神的懲處等等的「戰爭神話」；

（四）關於黃帝各種文化創制的「創制神話」；

（五）黃帝「登龍升天」的「升仙」傳說；

（六）其他的各種民間傳說。

在這其中，黃帝都沒有出現直接與「鳥羽」形象有關的記載或說法。也許「鳥羽」形象與漢畫中的許多「羽人」形象一樣，是代表神仙世界的人物，而圖中人物兩足部位的「鳥爪」圖形應該與「鳥羽」線條圖形有關。所以要理解圖中人物所指為何？或許必須從「鳥」和瓶罐圖形組合的問題著手，才有可能解決。

「鳥」在傳統說法上有一部分是與太陽有關的，跟「畫面上方刻一日輪，中有三足鳥」的意象或許是可以相符的，漢畫中也確實經常出現日輪之中有三足鳥的圖案。這個部分也是唯一可能將「鳥」跟黃帝扯上關係的。太陽崇拜是世界性的神話主題，各地神話都以太陽神為主神之一；在中國神話裡，從上古帝王的名字如青陽（玄囂）、高陽（顓頊）、放勳（堯）、丹朱、開明等和太陽、光明、火關係密切的情況來看，太陽崇拜

在中國的確是存在的。神話學者如何新、蕭兵即認為黃帝就是太陽神[21]，譚學純更因此解說「日角龍顏」的問題：「古人幻想中的日神伏羲，被賦予龍身；具有太陽神格的黃帝，也被想像為『日角龍顏』，這可以看作日、龍同體的形象詮釋。」[22]譚學純的觀點是日、龍、鳥三者一體，可以互相轉換，自有其一家之言的貢獻。但是，無論黃帝是跟「龍」有關，還是跟「鳥」有關，在「黃帝升仙圖」這幅漢畫裡頭都可能還有討論的空間。因為如果「黃帝－龍或鳥－日」這樣的關係內涵成立的話，那麼與之對稱的「炎帝升仙圖」裡面的炎帝，只是單純的農耕形象，是否也必須跟「月」加以繫聯？而構築出「炎帝－農耕－月」這樣的關係？

劉毓慶連續引用了《靈憲》：「月者陰之精，積而成獸，像兔蛤。」《春秋演孔圖》：「蟾蜍月精。」《春秋考異郵》：「地主月，月精為馬。」《淮

21　何新說：「所謂黃帝或皇帝，其本義正是太陽神。黃，《說文》指出其字從古文『光』字，也讀作光聲。實際上，黃、光不僅古音相同，而且都有光的語意。《風俗通》說：『黃，光也。』《釋名》說：『黃，晃（日光）也。猶晃晃象日光色也。』這就是說，日光本色即黃色。所以古天文學中，日行之道，稱作『黃道』。……《易傳》說：『日煌煌似黃。』凡此皆可證，黃、晃、皇、煌、光，在古代音同義通，可以互用。所以，黃帝可釋作光帝。所謂黃帝、皇帝，其本義就是光明之神。」語見何新：《諸神的起源》（上海：三聯書局，1986 年），頁 32-33。蕭兵由金文的「皇」字具體說明黃帝、皇帝的太陽神屬性，他說：「『皇』字金文大多作『土』上有⊙之形，⊙上有光芒三出或五出，以後簡為一道， 就成了『白』。這就跟太皞、少皞的『皞』字所從的『白』一致，本義都是太陽的形象。『皇』字從土，不從王，即令從王，跟『土』一樣也是土壇的意思。王國維先生曾說：『〔皇〕上像日光四射之形。引申有大義。』顧頡剛等先生說：『金文裡〔皇〕的從土……是像太陽剛從地下出來，光焰上射的景象。《拾遺記》：炎帝〔築圓丘以祀朝日〕，《禮記、祭義》：〔祭日于壇，祭月于坎。〕《禮記・祭法》：〔王宮，祭日也。〕鄭注：〔王宮，日壇也。〕這些都跟『皇』字的意思一致。『皇』字的另一解釋是王者的冠冕。也有人認為『皇』字像戴著冠冕席地而坐的王者。但即令『皇』是冠冕，那冠冕也象徵著太陽。金文和文獻裡所見的『皇帝』」多是煌煌上帝之義，那顯然是太陽文化的觀念。」語見蕭兵：《中國文化的精英——太陽英雄神話比較研究》（上海：上海文藝出版社，1989 年），頁 38-39。

22　譚學純：〈太陽意象：六龍和金烏〉，《民間文學論壇》1996 年 5 月第 2 期（總第 73 期），頁 29。

南子・墬形訓》:「蛤蟹珠龜,與月盛衰。」等文獻資料,說:「在漢畫磚中主月之神則為人身蛇尾,月中之物則有白兔、蟾蜍。至今民間仍有月中有玉兔、蟾蜍的傳說。」[23]接著又提到:

> 拜日族與拜月族,一生於東,一生於西,故而形成了「東陽也、西陰也」的觀念。《禮記・祭義》云:「日出於東,月生於西。祭日於東,祭月於西。」

從「地主月,月精為馬」的說法來看,炎帝農耕主地,地主月,這似乎解決了「炎帝-農耕-月」的問題;再從「東陽西陰」的觀念來看,也吻合了「黃帝升仙圖」與「炎帝升仙圖」的關係位置。

即使如此,我們仍然很難解釋:可以用鳥形、代表太陽的形象出現的黃帝,右手拿的瓶罐到底有何意義?既然是合為一組的對稱漢畫,為什麼不以「地主月,月精為馬」的說法將炎帝用馬形、代表月亮的形象出現?炎帝不以馬形出現,反而「黃帝升仙圖」的中段出現「飛馬」?

「解說」說:「畫面中間刻有飛馬,名曰『飛黃』,傳說它是龍翼馬身『黃帝乘之而仙』,『飛黃騰達』的典故由此而生。」這是關於「升仙」的主要部分。「飛黃騰達」或許出自韓愈〈符讀書城南〉詩:「飛黃騰踏去,不能故蟾蜍。」[24]一句,但是「飛黃」這種神駿確實跟黃帝有一些關係。《淮南子・覽冥訓》提到「昔者黃帝治天下」的地方說道:「青龍進駕,飛黃伏皁。」[25]文下集解:「飛黃,乘黃也。出西方,狀如狐,背上有角,

---

23 劉毓慶:〈華夏日月神話文化意蘊之考察〉,《民間文學論壇》1996 年 5 月第 2 期(總第 73 期),頁 7。前後文所引俱同。

24 〔唐〕韓愈撰,顧嗣立補注:《昌黎先生詩集注》(臺北:臺灣學生書局,1967 年),卷六,頁 341-342。

25 劉文典:《淮南鴻烈集解》(臺北:文史哲出版社,1985 年 9 月再版)二,卷六,頁 51。本章引用《淮南子》俱出自此版本,後文不另加注出處。

壽千歲。」「乘黃」出自《山海經・海外西經》：「白民之國在龍魚之北，白身被髮。有乘黃，其狀如狐，其背上有角，乘之壽二千歲。」[26]是一種像狐而背上有角的神獸，原來是否像馬？不得而知。但是《漢書・禮樂志》記載漢武帝《郊祀歌》十九章的第九章〈日出入〉有：「訾黃其何不徠下！」[27]一句，應劭注曰：「訾黃一名乘黃，龍翼而馬身，黃帝乘之而仙。武帝意欲得之，曰：『何不來耶？』」顏師古注曰：「訾，嗟嘆之辭也。黃，乘黃也。嘆乘黃不來下也。」[28]「訾黃」也好，「黃」也好，指的都是乘黃神獸，只是東漢的應劭已經說是「龍翼而馬身」，所以當時認為是神馬沒有問題。《山海經・海外西經》說「乘之壽二千歲」，換言之與成仙的思想有關，藉以追求長壽，甚至不死。漢武帝的感慨，證實了這樣的看法。

黃帝雖然是神話中的人物，但是戰國時期以後不斷出現有黃帝「求道」、「學道」的說法[29]，甚至出現「乘龍升天」的仙話傳說。這裡之所以會稱為「仙話傳說」，是因為大多出自闡述神仙思想的方術之士的假託，

---

26 袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 225。本章引用《山海經》原文俱出自此版本，後文不另加注出處。

27 〔漢〕班固：《漢書》（臺北：宏業書局有限公司，1984 年），頁 1059。

28 兩注俱見〔漢〕班固：《漢書》，頁 1060。

29 在道家系統中，常常出現黃帝學仙問道的事蹟，而求仙問道的對象大都是廣成子，例如《莊子・在宥篇》：「黃帝聞廣成子在於空同（崆峒）之上，故往見之。廣成子曰：『我修身千二百歲矣，吾形未嘗衰。』黃帝再拜稽首，曰：『廣成子之謂天矣。』」《廣博物志》卷五引《三水小牘》：「汝州臨汝縣西有小山曰崆峒，即黃帝訪道地，廣成子所隱也。其顛洞穴如盎，將有大風雨，則白犬自穴出，田夫以為候。亦名曰玉犬峰。」以及《抱朴子・登涉篇》：「昔圓丘多大蛇，又生好藥，黃帝將登焉，廣成子教之佩雄黃，而眾蛇皆去。」在《黃帝四經》中也記載有黃帝與臣子對道術的討論，都顯示黃帝與道家學術有著密切的關係。

與神話的意義有所不同。[30]根據《史記・封禪書》記載齊人公孫卿對漢武帝的說法是：「黃帝採首山銅，鑄鼎於荊山下。鼎既成，有龍垂鬍髯下迎黃帝，黃帝上騎，群臣後宮從者七十餘人，龍乃上去。餘小臣不得上，乃悉持龍髯，龍髯拔墮，墮黃帝之弓，百姓仰望。黃帝既上天，乃抱其弓與鬍髯號，故後世因名其處曰鼎湖，其弓曰烏號。」後來漢武帝北巡朔方，回來途中祭祀黃帝塚，問臣子說：黃帝不死，為何有塚？有人回答說：「黃帝已僊上天，群臣葬其衣冠。」因此可知，漢初以前的說法是：黃帝是「乘龍升天」而成仙的，並且還留有「龍髯」等相關傳說。如果拿來比對東漢應劭的說法，黃帝「乘龍升天」的傳說到了東漢時期已經嬗變為乘「龍翼而馬身」的乘黃（飛黃）了。

如此看來，「黃帝升仙圖」的中段出現「飛馬」，是確實有其道理可循的，而且圖中背景上還出現有四處類似雲霧狀的圖案，凸顯其升仙的景況。但是關於圖中人物手持瓶罐問題，在黃帝神話傳說的系統中仍舊必須存疑。至於下方的「神象」，恐怕仍是意義不明，原因是很難跟「黃帝升仙」的主題相呼應。漢畫中頗有出現「象」的圖案，甚至曾經出現過「鳥」與「象」對稱的圖案，如「黃帝升仙圖」、「炎帝升仙圖」這對圖組[31]，其中是否有特殊的涵義或象徵指涉，也都還可以再作思考。

如果我們先肯定「黃帝升仙圖」的「解說」是正確無誤的，那麼這幅

30 鄭土有認為：「黃帝在神話中是一個戰蚩尤、炎帝的大神，儒家學者把他看作是人類的始祖，我們今天也把他當作是中華民族的祖先。從中我們仍可發現黃帝身上的神的氣息。但自戰國以來流傳的黃帝仙話則認為他是得道成仙的仙人，『鑄鼎於荊山鼎湖，得道而仙，乘龍而上』。完全改變了其原始面貌，已難覓其神話的痕迹。」鄭土有：〈中國古代神話仙話化的演變軌迹〉，《民間文學論壇》1992 年 1 月第 1 期（總第 54 期），頁 3。

31 此外還有像：內蒙古和林格爾壁畫墓前室天井西南角有「鳥」、「象」同圖的壁畫，「象」的部分是畫一人物騎象，上方有墨書題記「仙人騎象圖」。關於這幅圖的意義也一直有爭議，可參考信立祥：《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000 年），頁 175-177。

漢畫對於過去的黃帝神話傳說提供出一些新的具體資料與詮釋線索。包括：黃帝熊首的造像、「黃帝－龍或鳥－日」的關係，也驗證了東漢人對於黃帝乘飛馬升天的說法。但是其中仍然出現較不可解的問題：熊首的黃帝，既出現鳥形、又手持瓶罐，過去文獻並無相關記載，如何自圓其說？是否確實合理？圖下方的「神象」在整組圖畫中的位置是與「炎帝升仙圖」的「神牛」相對稱，「牛」可能跟炎帝的農耕嘗藥有關，那麼「象」與黃帝的關係又如何？因此，有沒有可能對這幅圖進行歸零思考，先不去預設「黃帝升仙」的主題，也暫時排除「黃帝」、「炎帝」的合稱對應關係，重新針對畫面的各個單元加以判斷、詮釋，來尋找其他可能的答案？

其實相對而言，「炎帝升仙圖」的「炎帝」主題是比較沒有問題的，至於炎帝是否「升仙」？就可能值得再商榷。邢義田相信：「即使是不能大量複製的壁畫或畫象石雕，也必有一批專業的畫工和雕刻師，以一定的圖譜，供喪家訂製。漢代喪葬有人專業經營。」[32]漢畫是漢代畫工或雕刻師根據「一定的圖譜」來製作的，那麼即使是不同地區所發掘出來的漢畫像石，應該有相仿而可供對比的可能出現。再從共時性[33]（Synchronic）的角度思考，同樣出於東漢、而且區域相鄰的漢畫像石，用來彼此佐證，也應該有相當程度的可信性。單就「炎帝」主題來說，山東嘉祥縣的東漢「武梁祠畫像」中，西壁上段刻有許多人物，每一個人物分格獨立，並於

32　邢義田：〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 57 本第 1 分（1986 年 3 月），頁 158。

33　〔英〕芮克里夫・布朗（A. R. Radcliffe-Brown, 1881-1955）說：「有兩種解決問題的途徑，我們可將其分別叫做共時性的（Synchronic）和歷史性的（diachronic）研究。在共時性的研究中，我們僅僅注意歷史上某個特定時期的文化。最終目的也許可這樣表述，就是盡可能準確地確定任何文化生存所必須適應的條件。我們關注於文化和社會生活的本質，試圖發現在我們的資料所呈現的許多特殊性的普遍性。」芮克里夫・布朗著，夏建中譯：《社會人類學方法》（臺北：久大文化公司、桂冠圖書公司聯合出版，1991 年），頁 82。

每格左方格線上附有文字「榜題」來加以說明，其中第二層就有「神農」圖[34]，榜題是「神農氏因宜教田辟土種穀以振萬民」（附圖三）。「武梁祠畫像」的「神農」圖，榜題已經說明是「神農氏」，自然是毫無疑問的，蔣英炬認為這幅圖是漢代農耕「秉耒抱臿」的形像體現[35]。如果將這幅「神農」圖的形像與「炎帝升仙圖」的「炎帝」形像進行比較，「神農」圖的「秉耒抱臿」與「炎帝升仙圖」的「炎帝」右手持耒臿雖然動作上並不完全一樣，但是意義上基本相當；「炎帝升仙圖」的「炎帝」頭戴斗笠、肩披簑衣，而「神農」圖的神農氏則是著短衣短褲，「武梁祠畫像」中還有另一幅圖出現有穿簑衣、持耒臿的人物，李鐵說是「神農教稼」[36]，所以是否頭戴斗笠、肩披簑衣，應該不影響我們對於圖中人物的解釋。如果「炎帝」就是「神農氏」的話，那麼「炎帝升仙圖」的「炎帝」主題，可能就沒有問題。

然而，翻閱漢代以前的先秦典籍，其實並沒有將炎帝與神農氏兩者合稱，而炎帝與神農氏顯然有不同的指涉。一般而言，漢代以前出現的神

---

34 武梁祠西壁自上而下分為五層，第二層由右至左分別是：伏羲女媧、祝誦、神農、黃帝、顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜、夏禹、夏桀。大抵上，第一層是神仙人物，第二層是上古帝王，第三、四層是歷史人物故事，第五層是車騎出行圖。參考王建中：《漢代畫像石通論》（北京：紫禁城出版社，2001 年），頁 250。關於「武梁祠畫像」的研究，另見蔣英炬、吳文祺著：《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南： 山東美術出版社，1995 年）。附圖三出自該書頁 153。

35 蔣英炬說：「《鹽鐵論》中說的親自躬耕的『秉耒抱臿』，當是對這種用臿耕地發土形像的概括；而武梁祠畫像神農執耒臿而耕的圖像，也可說是對『秉耒抱臿』形像的體現。畫像中的神農著短衣短褲，與漢畫像石中的農夫、漁人裝束相同；他躬身下視，一手執柄首，一手反握柄下部近臿頭處，作耕地發土之狀。刻畫神農圖像所依據的『模特』，就是漢代農夫操臿耕地起土的形像。」蔣英炬：〈漢代的起土工具臿與籠——兼釋漢畫像石「負籠荷鍤」圖像及耒、耜、臿的演變〉，《故宮學術季刊》11 卷 4 期（1994 年夏），頁 86-87。

36 李鐵：《漢畫文學故事集》（中），頁 96 圖版。

農、神農氏記載[37]，不是在說明庖犧氏（伏羲氏）、神農氏、軒轅氏的世代更替，便是在說明神農氏的教民以耕織。神農上承庖犧、下啟軒轅，或者與陰陽家五德終始、五行相生的觀念有關，例如：庖犧以木德、神農以火德、軒轅以土德，是木生火，火生土[38]；也可能是在說明庖犧、神農是先民生活從漁獵轉而行農耕的文明表徵。神農氏所呈現出「農神」的性格，或許和《孟子・滕文公》所載的農家許行之流有思想上的瓜葛。至於有關炎帝的記載[39]，炎帝固然也是神話傳說中的上古帝王，但是與「火」的關係相當密切，可見炎帝與神農氏兩者是各成系統的，其跡象相當明顯。即使到了西漢初期，有同時出現炎帝、神農氏的記載，二者的傳說也並未混淆，例如《史記・封禪書》記載：「神農封泰山，禪云云；炎帝封泰山，禪云云。」也可將炎帝、神農氏理解為不同的兩個人物。

但是西漢末年，劉歆的《世經》[40]有「以火承木，故為炎帝，教民耕種，故天下曰神農氏」這樣的說法，這應該是首先將炎帝與神農氏合而為一的記錄。關於這樣的組合，我們懷疑先秦典籍中所出現的「厲山氏」或者「烈山氏」扮演著十分重要的媒介角色。《左傳》昭公二十九年：「有

37　關於神農、神農氏的記載，如《周易》：「庖犧氏沒，神農氏作。」《呂氏春秋・開春論・愛類》：「神農之教曰：士有當年而不耕者，則天下或受其飢矣。」《管子・形勢解》：「神農教耕生穀，以致民利。」《莊子・盜跖》：「神農之世，臥則居居，起則于于，民知其母，不知其父。」《韓非子・六反》：「夫民之不及神農。」《商君書・畫策》：「神農之世，男耕而食，婦織而衣。」等等。

38　參考王夢鷗：《鄒衍遺說考》（臺北：臺灣商務印書館，1966 年），頁 114。

39　如《左傳》昭公十七年：「炎帝氏以火紀，故為火師而火名。」《國語・晉語》：「炎帝為姜。」《山海經・北山經》：「炎帝之少女名曰女娃。」《呂氏春秋・孟夏記》：「孟夏之月……其日丙丁，其帝炎帝。」乃及於《淮南子・兵略篇》，「炎帝為火災，故黃帝擒之。」

40　根據《漢書・律曆志第一下》引《世經》。班固：《漢書》，頁 1012。

烈山氏之子曰稷，自夏以上祀之，周棄亦為稷，自商以來祀之。」[41]《國語・魯語》：「昔烈山氏之有天下也，其子曰柱，能殖百穀百蔬。」而《禮記・祭法》稱：「是故厲山氏之有天下也，其子曰農，能殖百穀。夏之衰也，周棄繼之，故祀以為稷。」鄭玄注：「厲山氏，炎帝也，起于厲山，或曰烈山氏。」孔穎達疏：「農，謂厲山氏後世子孫，名柱，能殖百穀為農官，因名農。」[42]烈山氏或為厲山氏，其子能種殖百穀，遂祀以為稷，稷為農官，后稷為周始祖，《孟子・滕文公》云：「后稷教民稼穡，樹藝五穀。」[43]從「烈山」或「厲山」的字義，以及其與農稼間的關係，則所謂「烈山」、「厲山」應該就是以火燒山的「刀耕火種」，於是「神農」的農神性質與「炎帝」的火神性格取得結合的理由，鄭玄有可能因此而稱「厲山氏，炎帝也」。或者我們再從神農氏的傳說中得知，神農氏與后稷、柱、農之倫都是能殖百穀，並教民農稼的「農業之祖」，於是炎帝和神農氏就透過「烈山氏」這個媒介而有關聯，甚至因此畫上了等號。所以東漢王符《潛夫論・五德志》便直稱：「有神龍首出常羊山，感任姒，生赤帝魁隗，身號炎帝，世號神農，代伏羲氏，其德火紀，故為火師而火名。是始斫木為耜，揉木為耒，日中為市，致天下之民，聚天下之貨，交易而退，各得其所。」[44]從此以後，自皇甫謐的《帝王世紀》以下各家說法，大抵都以此為藍本再另加衍義，而炎帝與神農氏於是並稱之不易。所以被斷定為東漢時期作品的「炎帝升仙圖」與「神農」圖，是可以一併對

---

41 〔晉〕杜預注：《春秋經傳集解》（臺北：新興書局有限公司，1979 年，相臺岳氏本），頁 367。

42 《禮記・祭法》以下，俱引自孫希旦：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1988 年），頁 1104。

43 〔宋〕朱熹：《四書集注》（臺北：藝文印書館，1978 年），《孟子・五》，頁 12。

44 〔漢〕王符：《潛夫論》，取自《諸子集成》第八冊，頁 162。

照參看的，因為此時早已出現「炎帝神農氏」的觀念。

炎帝既然與神農氏合稱，同時是火神與農神，也可能與「刀耕火種」有關。炎帝是公認的火神，在《山海經》的神話譜系中，也是土神后土與火神祝融、水神共工的祖先；系譜的產生，在神話裡，往往有錯亂附會的情形，不過〈海內經〉有一段記載：「炎帝之妻，赤水之子聽訞生炎居，炎居生節並，節並生戲器，戲器生祝融，祝融降處于江水，生共工，共工生后土。」祝融以前大概都與火有關，而祝融（火）生共工（水），共工（水）生后土（土），似乎與五行相勝說的排列相符（土勝水，水勝火），關於這點，我們還不敢妄加揣測；但是從前後文意來推敲，這段系譜可能是在反映農耕方式。《史記・貨殖列傳》說：「楚越之地，地廣人稀，飯稻羹魚，或火耕而水耨。」瀧川龜太郎《考證》引中井積德的話說：「蓋苗初生，與草俱生，燒之以火，則苗與草皆燼，乃灌之以水，則草死而苗長以肥，此之謂火耕水耨。」按語曰：「先以火焚草，然後耕之，植以苗，灌以水，則土肥而苗長，及雜草生，輒除去之。」[45]以火助耕是農業發展的重要過程，初步的農業對於除草、施肥、灌溉等技術與觀念還沒有完全成熟之際，假藉火焚來從事去除雜草並取得土肥，再播種，引水，以期五穀豐登，這樣的農耕方式，是一直都還存在的（如海南島黎族）。火不只是帶來光明與熟食而已，也對農耕助益不小。「烈山氏」或「厲山氏」應該就代表著這樣的意義。而與農業息息相關的火神、土神、水神又都歸併為炎帝的後裔，更加彰顯炎帝為農業之神的性格。那麼前文引《春秋考異郵》：「地主月，月精為馬。」的說法，似乎為炎帝與月亮的關係找到線索，但是卻不脫牽強附會的痕跡。因為「炎帝升仙圖」的中段，依照「解說」是「炎帝引鳳升仙」，出現的是鳳鳥一類的造型，而不是馬。所以從「黃帝升仙圖」到「炎帝升仙圖」，日月對稱的情形不應該直接認為

45　瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 1359。

與黃帝炎帝對稱有關，何況漢代人是否有黃炎、炎黃對稱的觀念？可能都還有問題。

「炎帝引鳳升仙」中的「鳳」，在這幅圖或許可以單純視之為「朱鳥」，《淮南子‧天文訓》說：「南方火也，其帝炎帝，其佐朱明，執衡而治夏，其神為熒惑，其獸朱鳥，其音徵，其日丙丁。」炎帝是火神，五行五方配位南方屬火，所以炎帝是主南方之神，並有神獸朱鳥，《史記‧天官書》的記載與此相類。「朱鳥」的觀念，可能出自天文觀察的聯想，將二十八星宿的南方七宿稱為「朱鳥」，但是炎帝與朱鳥的關係，對東漢人來說確實其來有自。

「炎帝升仙圖」中的炎帝，是左手引繩牽著鳳（朱鳥），所以「解說」說是「引鳳」。單就農耕與鳳鳥的關係來看，林河、楊進飛兩位認為與南方「鳥耕」的習俗有關，所以說：「古代祭祀畫中出現水鳥，就不難理解了。而水鳥之王，則是雁鵝。即今日南方民族所祭祀的『朱鳥』。」[46]究竟「朱鳥」的原型是否是雁鵝？並非本章討論範圍，但是因為圖中的鳳鳥，不是以獨立存在的個體方式表現，而是炎帝引繩的「引鳳」畫面，那麼南方「鳥耕」的習俗似乎是值得加以參考的。至少，「炎帝升仙圖」中出現炎帝與鳳鳥，在理解上是不太構成問題的。另一方面，就目前個人所見文獻資料來看，歷來都沒有「炎帝引鳳升仙」的相關材料，即使是「炎

46 林河、楊進飛：〈馬王堆漢墓飛衣帛畫與楚辭神話、南方神話比較研究〉，《民間文學論壇》1985 年第 3 期（總第 14 期），頁 17。

帝升仙」，也是沒見到過的。[47]如果「炎帝升仙圖」的說法是確定的，恐怕又是一項新的發現。

「炎帝升仙圖」下方出現有「神牛」，「解說」說是：「炎帝還是藥神，圖下部刻神牛銜靈芝草藥。」炎帝是火神，甚至是太陽神[48]，《白虎通・五行》說：「炎帝者，太陽也。」[49]古人認為火乃是太陽之精，如《淮南子・天文訓》云：「積陽之熱氣生火，火氣之精者為日。」這很可能是炎帝的初義，或者與此有關。但是炎帝又是農神，前文引《帝王世紀》說：「炎帝神農氏，……人身牛首。」《孝經援神契》說：「神農長八尺有七寸，弘身而牛頭，……」以「人身牛首」「牛頭」的異相為神容，自然與其農神神格有關，也因此跟「神牛」有了關係。《山海經・海內經》說：「后稷是播百穀。稷之孫曰叔均，是始作牛耕。」換言之，以牛耕田最遲已經在戰國時期以前出現，配合上「人身牛首」「牛頭」的說法，甚至如「解說」所言：「銜靈芝草藥」，是不難理解的。

炎帝成為醫藥之神，最初可能也與「火神」有極大的關係[50]，《淮南

47 目前所知，只有炎帝（赤帝）女升天、成仙的故事。例如，《太平御覽》卷九二一引《廣異記》：「南方赤帝女學道得仙，居南陽崿山桑樹上，正月一日銜柴作巢，或作白鵲，或女人。赤帝見之悲慟，誘之不得，以火焚之，女即昇天，因名帝女桑，今人至十五日焚鵲巢作灰汁，浴蠶子招絲，象此也。」《列仙傳》卷上：「赤松子者，神農時雨師也，服水玉，以教神農，能入火自燒。往往至崑崙山上，止西王母石室中，隨風雨上下。炎帝少女追之，亦得仙俱去。」但是這兩種說法，都出自東漢以後的筆記小說。

48 劉城淮：〈中華文化的光輝旗幟——炎帝神農〉，《民間文學論壇》1994 年第 1 期（總第 64 期），頁 47。

49 〔漢〕班固等：《白虎通》，卷二上，頁 87。

50 由火神而日神、農神、藥神，或者由日神而火神、農神、藥神，是經常見到的。例如《管子・輕重》：「黃帝作，鑽燧生火，以熟葷臊，民食之，無茲胃之病，而天下化之。」《管子》出自《諸子集成》第五冊；引文出自頁 414。

子・氾論訓》與《論衡・祭意》都有「炎帝作火，死而為灶」[51]的說法，可見炎帝確與熟食相關，「灶」即是以火熟食的工具之一。如此觀之，則炎帝亦可算是原始醫神了。在《淮南子・修務訓》中，神農嘗百草為藥，日遇七十毒。[52]其實「嘗百草」與神農始教民稼穡的說法是相關的，都是從「辨食」的觀點來說。所以當炎帝與神農合稱後，炎帝就具備了農、醫之神的神格。漢代以後，一方面受到儒學理性化、歷史化的強勢發展影響，一方面或許因為民智已開，生活科技也逐漸發達，炎帝關於日神、火神神話傳說的神秘性、神聖性也漸趨減退、萎縮，但是農、醫方面，卻是隨著社會的進步而益顯重要，所以民間對炎帝神農氏的崇拜，就開始往這個部分傾斜了。

整體而言，「炎帝升仙圖」除了「升仙」的主題因為沒有文獻來作為佐證之外，應該是大致上沒有爭議的。

第二節　符號意義與圖像構成

「黃帝升仙圖」與「炎帝升仙圖」依據「解說」來看都與「升仙」的觀念有關。「升仙」觀念的基礎，是神仙思想中的相信「他界」存在；而「他界」意味著人間世界之外的另一世界，或為「天界」，或為「鬼界」，都是亡靈生命型態轉變的歸處。神仙思想追求不死、追求白日飛昇，「他界」指的就是神仙存在的世界。馬林諾夫斯基說：

51　《淮南子・氾論訓》：「故炎帝於火，死而為竈。」《論衡・祭意》：「傳或曰：『炎帝作火，死而為竈。』」語見蕭登福校注：《新編論衡》（臺北：臺灣古籍出版有限公司，2000 年），頁 2234。本章引用《論衡》原文俱出自此版本，後文不另加注出處。

52　《淮南子・修務訓》：「於是神農乃始教民播種五穀，相土地宜，燥濕肥墝高下，嘗百草之滋味，水泉之甘苦，令民知所辟就。當此之時，一日遇七十毒。」

> 不死的信仰，乃是深切的情感啟示底結果而為宗教所具體化者；根本在感情，而不在原始的哲學。人類對於生命繼續的堅確信念，乃是宗教底無上賜予之一；因為有了這種信念，遇到生命繼續底希望與生命消滅底恐懼彼此衝突的時候，自存自保的使命才選擇了較好一端，才選擇了生命底繼續。相信生命底繼續，相信不死，結果便相信了靈底存在。[53]

在現實生活當中，人終究會死亡。但是人們通常寧可在感情上相信生命可以持續；即使終於要面對死亡，也相信那只是生命型態的轉變。神仙思想應該是在這樣的思想背景之下產生。羅永麟從歷史的角度來分析，認為神仙思想在秦始皇、漢武帝的求仙行動中，已經到達高峰：「這種思想既可助長帝王的長生希望，也可以解脫老百姓的人世羈絆。上可惑主，下可愚民，既是方士進身的手段，也是儒生弄權的伎倆，所以能通行於整個社會，成為今文學家政教合一的先導。」[54]這樣的說法或許有些偏激，在古代的喪葬傳統上「事死如事生」[55]的觀念由來已久，而「事死如事生」也可以說是情感上的相信亡靈不死，但是神仙思想自秦漢之後確實產生深遠的影響。《抱朴子・論仙》說：「上士舉形升虛，謂之天仙。中士游於名山，謂之地仙。下士先死後蛻，謂之尸解仙。」[56]先死之後蛻變成仙，對照「升仙圖」的出現，尤其可見其影響。馬昌儀在討論古人對於死亡的各種用語時，認為：「與死者有關的這種種名堂，實際上都離不開兩個古

53　馬林諾夫斯基（Bronislow Malinowski, 1884-1942）著，李安宅譯：《巫術科學宗教與神話》（北京：中國民間文藝出版社，1986 年），頁 33。

54　羅永麟：《中國仙話研究》（上海：上海文藝出版社，1993 年），頁 145。

55　參考周蘇平：《中國古代喪葬習俗》（西安：陝西人民出版社，1991 年），頁 5。

56　王明：《抱朴子內篇校釋》（北京：中華書局，1988 年），頁 20。

老的觀念：其一、死亡是靈魂永遠離開肉體；其二、身死而魂在。」[57]其實都是相信亡靈不死的表現。亡靈不死，就必須有歸處，「升仙圖」的出現就是這種思想的一種體現。蒲慕州的說法，應該可以作為最佳註腳，他說：

> 我們也必須注意到，墓室壁畫中的主題有相當多的份量是與超自然的神仙世界相關的。墓主人在死後固然希望能享有如生前那樣的安樂的生活，但亦不放棄另一種可能性，就是與神仙為伍。在墓室壁畫中最常出現的神仙故事包括：與嫦娥奔月故事有關的圖像，如月亮、蟾蜍、月兔、西王母等，表現出對於生命的無限延長的羨慕。有伏羲、女媧圖等象徵一種對生殖力、生命力不斷延續以及宇宙陰陽調和的可能性的信仰。而一些「羽人」在壁畫中的出現，似乎暗示主人也可以成為其中之一，羽化成仙。[58]

因此，漢墓出現「升仙圖」的意義，同時有著反映「事死如事生」與亡靈不死的思想觀念，主要是生者（包括墓主人生時）對於亡靈生命型態轉變的認知與期待。而「升仙圖」的「天門」意謂著亡靈升仙的過渡管道，是生與死的界線，也是亡靈進入「他界」的界線。「黃帝升仙圖」與「炎帝升仙圖」雖然沒有「天門」，也不是直接表現亡靈升仙的形象，但是如蒲慕州所說，作為一種羨慕、一種象徵、一種暗示，也能夠表達其意義。

但是這兩幅圖是否是「升仙圖」？是可以再思考的。《徐州漢畫像石》書中針對這兩幅圖的解說，很有可能是受到苗山漢墓前室南壁門東、西兩

57 馬昌儀：《中國靈魂信仰》（臺北：漢忠文化事業股份有限公司，1996 年），頁 148。
58 蒲慕州：《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》，頁 204。

側應該是對稱的思考方式所影響。涂元濟說：「我國民間美術如繡花、窗紙、版畫、雕塑，講究圖案的對稱平衡，這即是二元對立思維兩極並存，成對呈現觀念的體現。[59]」對稱平衡現象是民間藝術常見的表現方式，從這兩幅圖的佈局與同時出現日月對稱的情況判斷，也確實是應該對稱的。然而對稱的圖案內容解釋，卻出現問題，原因在於：左側圖的炎帝形象明確，因此聯想到「炎黃」合稱，於是右側圖只好是黃帝；剛好黃帝有「有熊」之說，而右側圖人物的面貌也可以視之為「熊首」，遂忽略了「鳥形」的問題。同時，又因為先入為主的認定是「黃帝」，黃帝有乘飛馬升仙之說，於是炎帝也只好「引鳳」升仙，忽略了炎帝沒有升仙之說的事實。原本由兩圖的對稱關係進行互補式的思考是相當合理的。這裡之所以說「可以再思考」，是因為我們不能真正排除「新發現」的可能，但是值得懷疑之處始終存在。

再進一步說，這兩幅圖不合對稱情理的地方有：

1. 炎帝是人類造型。雖然炎帝有「牛首」之說，武梁祠畫像也有黃帝的人帝造型，但是炎帝沒有畫成牛首如黃帝之熊首，黃帝也並沒有畫成如炎帝的人類造型。
2. 炎帝的農神或藥神性質可以與「神牛」相呼應，但是沒有資料可以證明黃帝與「神象」之間的關係。

此外，在解釋上不合理之處，也可能是新發現之處有：

1. 出現鳥羽、鳥爪並且手持瓶罐作傾洩狀的黃帝造型。
2. 黃帝固然有乘黃升仙之說，但是文獻上沒有炎帝引鳳升仙的記

59　涂元濟：〈中國民間文化的特殊思維方式〉，《民間文學論壇》1995 年 11 月第 4 期（總第 71 期），頁 13。

載。

3. 日月對稱的問題雖然「解說」沒有提及，但是這種對稱方式是否真的與炎帝、黃帝對稱有關？

綜合這些疑點，如果先排除「新發現」的可能，那麼日月對稱或許只是東側西側的對稱裝飾圖案，不是主題圖案；也或許這樣的對稱是有意義的，而沒有被重視。所謂「主題圖案」就是構成圖象單元的必要元件。邢義田說：

> 就探索畫像寓意的角度而言，解析格套的一個基本工作是確立圖象構成的單元（unit），分析構成圖象單元的元件（elements），區分其中必要、次要和非必要的部分。所謂必要，是指關乎畫象主題寓意的核心元件，缺少即不足以顯示圖象的用意。核心元件也是一個畫象單元成立的要件，無之則不能構成某一有獨立意義，具有單元性的畫象。所謂次要，是指與主題意義有關，但其作用主要在使主題更為突顯周延，無之並不會使基本主題無法呈現，也不會使其單元性喪失。非必要部分則是一些可有可無，為豐富視覺效果而作的增飾。有些增飾有時也會延伸出新的涵義。[60]

日月對稱是否有「延伸出新的涵義」？就「解說」的內容來看，是還談不上來的。客觀持平的來說，只能暫時擱置。既然這兩幅圖已經可以透過東、西兩側的位置和「日月對稱」的情況來確定有對稱關係，而我們又比較肯定「炎帝」的主題是沒有錯的，那麼「炎帝」的主題該如何透過

60 邢義田：〈漢代畫像中的「射爵射侯圖」〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第71本第1分（2000年3月），頁4。

「解說」所謂「黃帝升仙圖」的符號單元的元件來對稱呢？

炎黃之說起源於何時何地？原本就是難有定論的。諸子百家託古於黃帝，或者兼合稷下之學[61]，大盛於戰國以下，加上神仙思想的附會，更使得黃帝形象顯得紛歧而複雜。而先秦典籍對於炎帝的記載並不多，也經常出現遞衍附會情形，最後終於導致炎帝與神農氏的傳說相結合。就文獻資料來看，炎帝與黃帝出現並稱的情況是出自《國語》、《左傳》。像是《國語・周語》記載晉太子言鯀與共工諸族「皆黃、炎之後也。」《國語・晉語》記載司空季子對公子重耳說：「故黃帝為姬，炎帝為姜，二帝用師以相濟也，異德之故也。」《左傳・昭公十七年》記載郯子言少皞氏以鳥名官：「昔者黃帝氏以雲紀，故為雲師而雲名。炎帝氏以火紀，故為火師而火名。共工氏以水紀，故為水師而水名。大皞氏以龍紀，故為龍師而龍名。[62]」雖然陳江風認為：「漢代崇拜的對偶神，影響大的主要有兩對。一對是東王公和西王母，一對是伏羲與女媧。」[63]劉弘認為黃帝在漢代人的心目中，地位其實不像後世所說的這麼高，他說：「在漢代典籍中，黃帝的地位要低於女媧，而至多與伏羲（太皞）相埒。」[64]從目前所見的漢畫來看，像本章所引「武梁祠畫像」：黃帝是以人間帝王的形象依歷史年代排列在神農氏的下一格中，而且並沒有其他與炎黃並稱概念相關的圖案

61　白川靜認為，以黃帝為始祖的古帝王譜系，係出自稷下學士所創作，並不單純出於鄒衍、田駢之徒，因為當時掌祭祀傳統的各國巫史，也試圖建立各自不同的古帝王譜系；又說，黃帝姬姓、炎帝姜姓之譜系，「也許是為了說明姬、姜二系列而成立的。」白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》（臺北：長安出版社，1986 年），頁 178-181。

62　〔晉〕杜預：《春秋經傳集解》，頁 332-333。

63　陳江風：〈漢畫像神話與民俗學〉，《民間文學論壇》1989 年 1 月第 1 期（總第 36 期），頁 65。

64　劉弘：〈漢畫像石上所見太一神考〉，《民間文學論壇》1989 年 7 月第 4 期（總第 39 期），頁 44。

出現。但是既然炎黃並稱在戰國時期已經出現，炎黃以對稱的方式出現在漢畫中，不能說沒有可能。

所以解釋這兩幅圖的關鍵符號，應該是右側圖中手持瓶罐的鳥形人物，以及圖下方的「象」圖案。日本學者林巳奈夫曾經解釋過這兩幅圖，他將徐州銅山縣小李村的「苗山漢墓」誤植為「首山漢墓」。他認為：「右為東側的有三隻腳鳥的太陽，和左邊為西側的有兔子和蟾蜍的月亮可以推斷這些畫像應該是將鬼神左右對稱畫於整面牆的東西角上。」而「右上的風神畫在有太陽這邊」，又說：「左上有一位戴笠手拿鋤頭的男性，由其有波狀圖案的布遮住。可知這男性並不只是單純的農民，而是做農民裝扮的神祇，也就是神農。但是這神農牽著鳳凰，不是和鳳凰綁在一起。……牽著鳳凰的農神，應該是周朝神話的后稷。」[65]也就是說，林巳奈夫認為這兩幅圖分別出現日月只是一種對稱，沒有特別意義；而右側圖中手持瓶罐的鳥形人物是「風伯」；左側圖中的人物是后稷。林巳奈夫在這一大段話中，並沒有特別針對這兩幅圖下方的「牛」與「象」加以解釋。

林巳奈夫之所以認為右側圖中手持瓶罐的鳥形人物是「風伯」，除了根據人物形象來判斷之外，主要是從沂南畫像石前室東壁南段的畫像以及孝堂山石祠畫像出現「風伯」的方位都在東方的關係，因此直接斷定是「風伯」。關於林巳奈夫的說法，還是值得懷疑，除非我們也認為「方位」是對於漢畫詮釋的重要判定標準。例如牽著鳳凰的農神，不必然是后稷。炎帝與鳳凰的關係，前文已經提到過。后稷確實是農神，根據《詩經・大雅・生民》一詩中，后稷是周民族的祖神，也是有助於農功的農業神[66]，而在《尚書・舜典》中，后稷是「播時百穀」的掌農之官[67]，《孟子・滕

---

65 引文俱見林巳奈夫：《漢代の神神》（京都：臨川書店，1989 年），頁 187-188。

66 參見王靜芝：《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1995 年），頁 533-538。

67 屈萬里：《尚書釋義》（臺北：中國文化大學出版部，1984 年 11 月修訂），頁 36。

文公上》稱：「后稷教民稼穡，樹藝五穀，五穀熟而民人育。[68]」《淮南子・人間訓》也說：「田野不脩，民食不足，后稷乃教之辟地墾草，糞土種穀，令百姓家給人足。」但是同樣是農神，漢初以後基本上都只談炎帝或神農氏，很少再提到后稷。林巳奈夫說：「這畫像被畫於西邊，或許是因為祂是屬於周朝的神吧。」這其實是沒有什麼必要的假設。而檢視其他被林巳奈夫認為是「風伯」的人物造型，全部都是風伯以口吹風的形態，反而是持瓶罐作傾洩狀的人物大多認定為是佈雨的「雨師」。所以也沒有必要局限於「方位」觀念非得說手持瓶罐的鳥形人物是「風伯」不可。

但是林巳奈夫的說法的確帶給我們一個思考方向，手持瓶罐的鳥形人物有沒有可能是雲雨之神？前引《左傳・昭公十七年》的說法，說：「昔者黃帝氏以雲紀，故為雲師而雲名。」黃帝當然有可能是雲雨之神[69]，右側圖的雲霧背景也相當符合這樣的說法。但是遍尋所見漢畫，並沒有以「雨師」形象出現的黃帝，而且如果依據《韓非子・十過》所說的：「昔者黃帝合鬼神於西泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並鎋，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道。」[70]戰國末期，黃帝已經與風伯、雨師分別開來。所以，就算黃帝曾經是雲雨之神，漢畫中的雨師也不應該都解釋為黃帝。

同樣出自《徐州漢畫像石》一書，根據該書圖一二七的「解說」有雨師佈雨的說法[71]（附圖四），圖案造型是一個人物以類似舞蹈的姿態，左

68　〔宋〕朱熹：《四書集注》，《孟子・五》，頁 12。

69　日本學者森安太郎認為黃帝的原型是龍，認為：「因為龍能支配雲的關係，所以有黃帝為雲師的說法。」又提到：「黃帝有龍蛇的特性，且是雷雨之神」。見森安太郎著，王孝廉譯：《黃帝的傳說》（臺北：時報文化出版公司，1988 年），頁 192、200。

70　〔周〕韓非著，〔清〕王先慎撰：《韓非子集解》（臺北：世界書局，1988 年），頁 44。

71　武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 22。

手持瓶，瓶口向下傾洩出類似水流的形狀，其頭部像人頭、也像「熊首」。該書圖一二八的「解說」不但也有雨師佈雨的說法，而且還有「象奴戲象」[72]（附圖五），雨師佈雨的圖案造型是一個人物雙手各持一個瓶罐向下傾洩出類似水流的形狀，頭部應該是人頭，倒是右邊「轉石成雷」的雷神頭部像「熊首」。「象奴戲象」的圖案在雷神的右邊，是一人騎乘在象身上，持弓杖作驅趕狀。透過圖一二七、圖一二八的圖案，再與「黃帝升仙圖」右上方的人物進行比對，似乎有理由相信原來《徐州漢畫像石》書中解說所認為是「黃帝」的人物，極有可能是「雨師」。理由是：

1. 所謂的「熊首」，其實只是望圖聯想。漢畫中類似的人物頭部造型相當多，而這些人物也不必是「黃帝」。
2. 手持瓶罐作出水流傾洩狀的明顯人物是「雨師」。在漢畫中「雨師」的造型不一，但是手持瓶罐是主要特徵，而且在圖畫內部環境中，通常與「雲」、「雷」、「水族」等意象圖案同時出現。這些都符合原來被認為是「黃帝」的那一個人物特徵。
3. 《徐州漢畫像石》圖一二八中，在雨師、雷神旁邊出現有「象奴戲象」的圖案。檢視全圖所表現出來的，應該不是人間世界的「象奴戲象」，而應該與「他界」有關。可見「象」和雨師安置在一個圖畫中，在當時人的觀念裡並不算突兀。這樣也解決了圖中出現「象」的問題。

如此一來，所剩下的就只有「鳥形」和「飛馬」的問題了。漢畫中多「羽人」，前文已引蒲慕州的說法，這可能是跟「羽化成仙」的觀念有關。證之漢畫中所出現的各式各樣人物、動物造型，原本就出現了許多添加翅膀的形象圖案。所謂的「炎帝升仙圖」與「黃帝升仙圖」這組漢畫中，「雨師」、「飛馬」、「神象」都有翅膀，即使如「神牛」也有翅膀。而這些「羽

72 武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 22。

人」或具有「羽化」現象在漢畫的圖案中，足部經常出現變形的情況。例如，武梁祠後石室畫像石的四段圖組[73]（附圖六）裡，「羽人」的足部就有四種以上的造型；而在第一段圖畫的右方，「鳥」的足部也可以變形為四腳。所以「雨師」在造型上出現翅膀、鳥足，應該不至於有什麼影響。同時，也可以從第一段的圖畫中，發現：鳥－馬－龍的形象變化，而這三種神獸的變化和「羽人」足部的變化一樣，都是象徵著雲霧的翻騰變化，是透過雲霧表現出神仙世界與人間的不同。

如果「雨師」之說可以成立，那麼所謂的「炎帝升仙圖」與「黃帝升仙圖」，應該這樣解釋，可能會比較合理：

這是一組表示雨降甘霖的炎帝神農氏農耕圖，象徵亡靈死後生活糧食不虞匱乏。日月對稱既符合東、西兩側，也代表著日陽月陰、天陽地陰的觀念。東側圖的背景出現雲霧，意謂著天界，圖中的飛馬、神象與雨師結合，表現的是興雲佈雨的景況，雨師飛騰其上，將雨水傾洩，朝向「人間」。西側圖炎帝神農氏的農夫造型，代表「人間」，圖中鳳凰、神牛與炎帝神農氏結合，表現的是莊稼農耕的意象，神牛所銜，不一定是靈芝，而是表示穀物的滋長蔓生。神牛之所以有翅膀，是因為這一組圖並不是生者對於現實世界的農耕祈求。炎帝神農氏農耕圖所象徵的「人間」，是亡靈到達「他界」的非神仙「人間」。這種觀念類似宋兆麟所說的：

> 在喪葬風俗中，人們也按著自己的經驗和體會，創造了一系列隨葬制度，活人要住房，死人則住坟墓；活人要飲食，死人也要隨葬食物；活人以衣服護身，死人也要隨葬衣服、裝飾品等等。所有這些風俗，都是為了亡靈在另外一個世界生活。有趣的是，廣西隆林偏苗必為死去的祖先隨葬一頭母豬，以草繩牽

73　引自林巳奈夫：《漢代の神神》，附冊《第五章附圖》圖 19。

著，一端放在死者手中，另一端由巫師牽著，號稱「作種」，即讓死者養一頭母豬，繁殖不斷，永遠有肉吃。[74]

這仍然是反映「事死如事生」與亡靈不死的思想觀念，代表對於亡靈的眷顧與祝福。雖然這樣的說法，也僅僅是一己的推測與試擬，但是如果前文所提的幾個疑點不能夠自圓其說的話，恐怕像「黃帝升仙圖」與「炎帝升仙圖」的解說，還有商榷的必要。

第三節 對於「百戲圖」的商榷

《徐州漢畫像石》的圖一二七、圖一二八等兩幅圖，都在書中被命名為「百戲圖」。「百戲」，應該是類似於後世所謂的「把戲」，一般指的不是各種搬演具有故事情節劇情的戲劇，而是指各式各樣的遊戲、戲法與競技、武藝。郭泮溪將民間的遊戲與競技分為九類：兒童遊戲、鬥賽遊戲、季節遊戲、歌舞觀賞遊戲、雜藝遊戲、智能遊戲、馴化小動物遊戲、助興遊戲、博戲，而這些類型都包含在「百戲」的內容中[75]。最廣義的「百戲」，還可以包括現在各類以肢體動作為主的戲劇、各種表演和體育活動。在現存的漢畫像石中，經常可以見到表現「百戲」的圖畫。通常被命名為「百戲圖」的圖畫，都會被歸屬於「墓主人生前的生活場景或人間的現實社會」的一類，而不是「天上神仙世界的描繪和表示祥瑞的珍禽瑞獸的形象」的一類。所以，《徐州漢畫像石》的這兩幅圖，既被命名為「百戲圖」，應該是解說者認為圖中所反映的是現實社會生活，而非神仙世界

74 宋兆麟：《中國風俗通史——原始社會卷》（上海：上海文藝出版社，2001 年），頁 296。

75 郭泮溪：《中國民間遊戲與競技》（上海：生活・讀書・新知上海三聯書店，1996 年），頁 7-9。

景象。但是從整體構圖與人物形象來看，這兩幅「百戲圖」似乎並不適合視之為人間現實生活中的「百戲」圖畫。

《徐州漢畫像石》圖一二七，出自徐州銅山縣洪樓祠堂屋頂坡面，書末「解說」是：「畫面左下角殘，上面刻有虎車，虎車上有虎面人身者持桴擊鼓，畫面右部上為仙人騎麒麟，中為人魚，下方為雨師布雨。整個畫面表現了天上仙界的情景。」[76]同樣出自徐州銅山縣洪樓祠堂屋頂坡面的圖一二八，書末「解說」是：「畫面中刻有人物扮演的神仙靈異，有雨師布雨、轉石成雷、象奴戲象，右面刻有三魚駕雲車、三龍駕鼓車等。」[77]

若單純依據「解說」的內容來進行比較，既然圖一二七是「整個畫面表現了天上仙界的情景」，就不應該將這幅圖命名為「百戲圖」。之所以命名為「百戲圖」的原因，可能是由於這兩幅圖的整體構圖概念過於相近，而圖一二八的「解說」認為「畫面中刻有人物扮演的神仙靈異」，所以這兩幅圖都命名為「百戲圖」。也就是說，圖一二七所表現的「天上仙界的情景」，和圖一二八一樣，都是現實人物所扮演的「百戲」內容。

圖一二七的圖像並不完整，左下角的部分已經殘缺。就僅存約原圖的四分之三圖像來看，其構圖的佈局大致如下：

76　武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 22。

77　武利華：《徐州漢畫像石》，書末解說頁 22。

左上角：	右上角：
一人物蹲坐，作撮口吹氣狀；人物右後方有三隻虎形異獸，似為拖曳鼓車之獸。 間以紋飾補白。	一人物作擊鼓狀，在鼓車之上；鼓下與鼓側有三隻龜鱉之類的水族。在右側有人物執鞭騎乘異獸。其下有人魚與烏鳥。 間以紋飾補白。
左下角：	右下角：
殘缺佚失	右側有人物作舞蹈狀，雙手各執一瓶罐洩水流而出。人物左方上有殘缺的雙人騎乘異獸圖案，以及下方的雞鳥。

在這構圖中，作撮口吹氣狀的人物、作舞蹈狀而雙手各執一瓶罐洩水流出的人物、執鞭的人物，以及鼓車，也出現於圖一二八。圖一二八雖然也殘缺，但是相對於圖一二七，顯然是比較完整的。其構圖的佈局大致如下：

左側：	中段：	右側：
一人物面東（右）拱手居中，迎面一人物略小面西（左）。人物右上有另一人物前傾作撮口吹氣狀；人物下方一人物作舞蹈狀而雙手各執一瓶罐洩水流出。下方有一人物肩拉連鼓，延至中段。	左上方一人物坐於雲狀物上，雙手拖拉綴連紋飾；紋飾三魚。人物下方有象奴騎象圖案。	右上方有相向兩人物。人物左方有雲輪之車，車上一人物頭頂魚帽，另一人物執鞭在前。中段三魚似為拖曳此雲車之貌。下方另有一建鼓車，由三龍拖曳；車上有一人物。

若先論及方位走向，這兩幅圖的構圖方式雖然不同，但是人物走向基本上都是由東（右）往西（左）的方向，也就是「左向行進」的構圖形式。漢畫像石人物的面向方位以及行進的方面往往有「左向」與「右向」的差別：（一）如果有居中的主要人物，例如西王母或墓主等，則兩側人物分別左右向中；（二）圖中人物如有主客之別，通常主人右向，而賓客左向，也可以理解為左方是賓客的目的地，右方是賓客的出發地；（三）無論是墓室或祠堂，也無論是神仙世界的圖像或人間生活的圖像，基本上都是左陰右陽，左尊右卑，這種現象或者與漢代的西王母崇拜有關。李立整理百幅以上的漢墓神畫車馬出行圖像，甚至認為「漢墓神畫車馬出行畫像所體現出來的『西向行進』的構圖形式，其緣於天門神話、姮娥傳說、成仙故事而形成的內含著奔向『西方』，渴望生命再生和永生的情感和願望」[78]。這兩幅圖，尤其是圖一二八，應該就與此有關。[79]

再以符號單元辨識法來看，這兩幅圖重複的人物形象，作舞蹈狀而雙手各執一瓶罐洩水流出的人物應該就是雨師。在漢畫中「雨師」的造型不一，但是手持瓶罐是主要特徵，而且在圖畫內部環境中，通常與「雲」、「雷」、「水族」等意象圖案同時出現。《徐州漢畫像石》的「解說」也認為這個人物是雨師。作撮口吹氣狀的人物是風伯，撮口吹氣為其主要的特徵。至於執鞭的人物則應該是閃電之神，《淮南子‧原道訓》：「雨師灑道，風伯埽塵，電以為鞭策，雷以為車輪。」漢代以車輪轉動的響聲來表

78　李立：《漢墓神畫研究——神話與神話藝術精神的考察與分析》（上海：上海古籍出版社，2004 年），頁 278。

79　前文提及「方位」未必是判定意義的依據，但是關於漢畫像石圖像中人物或車馬的「方向」問題，歷來受到更多關注，各家的認知也因圖像整體內容的理解而有所不同。上述對於「左向」或「右向」的歸納，僅僅是原則上的整理，未必能涵括所有的漢畫像內容。

示隆隆雷聲，「鞭策」則是形容閃電的形狀與最初的電擊聲[80]。

既有雨師、風伯、閃電之神，那麼在圖一二七與圖一二八都出現的鼓車，應該就是雷車。圖一二七的「解說」:「虎面人身者持桴擊鼓」，這個擊鼓的人物應該是雷神，或稱之為雷公。漢代期間的雷神造型，多作擊鼓、繫鼓、拖鼓狀，據王充《論衡・雷虛篇》所載：

> 圖畫之工，圖雷之狀，累累如連鼓之形。又圖一人，若力士之容，謂之雷公，使之左手引連鼓，右手推椎，若擊之狀。其意以為：雷聲隆隆者，連鼓相扣擊之音也；其魄然若敝裂者，椎所擊之聲也；其殺人也，引連鼓、推椎，并擊之矣。世又信之，莫謂不然。

這裡所說的「圖雷之狀，累累如連鼓之形」，則又等於解釋的圖一二八的肩拉連鼓的人物是「圖畫之工」所作的雷神形象。如果按照圖一二七的「解說」有「雨師佈雨」的說法來看，圖一二七與圖一二八基本上都是表達天界諸神興雲佈雨的圖像。而拖曳鼓車的異獸，或者是三隻虎形的異獸，或者是三條大魚，或者是三隻龍形異獸，都是出自當時人對於鼓車、風雲之中雷車巡行，以及水族諸物和興雲佈雨之間關係的聯想。

在神話詮釋中，水神大多具有雲雨之神的性質，亦即水族諸物與天際雲雨有關。最早提及雷神或雷獸的典籍是《山海經》,〈大荒東經〉:

> 東海中有流波山，入海七千里。其上有獸，狀如牛，蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，其名曰夔。黃帝得之，以其皮為鼓，橛以雷獸之骨，聲聞五百里，以

---

80 兩漢之際，揚雄〈河東賦〉:「奮電鞭，驂雷輜。」漢代以閃電為鞭，所以執鞭者可視為閃電之神。

威天下。

句末郭璞注曰：「雷獸即雷神也。橛猶擊也。」另外，雷神也見於〈海內東經〉：

雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。在吳西。

夔出入水必伴隨風雨，其光輝又如日月，其聲更直稱曰「如雷」，則本質上夔獸就已經是雷的化身了。而以夔皮為鼓，以雷獸之骨擊之，明顯是「以聲狀雷」，藉由如鼓般的聲響來表示對於雷神的想像。夔似牛的形貌，應該是出自鼓皮多用牛皮的緣故。各種獸皮皆可以為鼓，因此在詮釋上，「牛」的屬性為何？也就不是十分重要的了。同樣的，由於思維的角度不同，所以會有夔似牛而雷神是龍身人首的情況出現[81]。《左傳・昭二九年》：「龍，水物也。」[82]《國語・魯語下》：「水之怪曰龍。」歷來的說法，龍與如深淵、大澤等水系的關係，都是分不開的，所以龍形的雷神會處於雷澤。而《歷代神仙通鑑》卷二演繹這樣的說法：

至一澤邊，雷公下車，自往掬水解渴，忽翻入澤底。帝急令人撈救，崖上但聞澤中震聲如雷，其人奔起曰：直沒至底，見雷公已化為神，龍身而人頰，自鼓其腹而鳴。[83]

雷公墜入澤底化為龍身而為雷神，表示雷與龍在思維上是二而為一的。龍多主雲雨，在地潛淵，登天雷雨，《易・乾卦・文言》：「雲從龍，

81　夔是以「鼓」發出如雷聲響來作聯想的雷獸，因此以牛皮為鼓皮，夔就長得像牛，或以馬皮為鼓皮，夔也可以長得像馬，《山海經》說夔「狀如牛」的意義在此，所以不必對「牛」來大作文章。

82　〔晉〕杜預注：《春秋左傳集解》（臺北：七略出版社，1991 年），頁 367。

83　王秋桂、李豐楙編，《中國民間信仰資料彙編》（臺北：臺灣學生書局，1989 年），第一輯，頁 456。

風從虎。」[84]《淮南子・說林訓》:「人不見龍之飛舉,而能高者,風雨奉之。」《論衡・感虛篇》:

> 夫龍之登玄雲,古今有之,非始益作井而乃登也。方今盛夏,雷雨時至,龍多登雲。雲龍相應,龍乘雲雨而行,物類相致,非有為也。

《後漢書・張衡傳》也說:

> 夫玄龍,迎夏則陵雲而奮鱗,樂時也。涉冬則掘泥而潛蟠,避害也。[85]

龍的升潛是有季節性的,春夏時節多雷雨,是龍出現在天空的時候;秋冬之時,或氣候清爽、或白雪皚皚,則是龍潛藏於深淵大澤之中。如此說來,自然天象中的雲雨雷電是古人幻想「龍」的依據,如果再從龍的形象來看,龍出現必隨雲雨,其造型又是身軀細長似有足,試想:在烏雲密佈的天空中,突然雷聲猛作,磅沱大雨驟下,雷光在雲雨之間閃現,既如巨龍翻騰,又彷彿是蟄伏已久的潛龍,正朝天庭飛昇;這是否就是古人關於「龍」或「雷」的原始圖畫?當然這樣的猜測並不一定準確,但是從傳說中對龍的認知,以及雷神的龍身形貌來看,仍不得不說兩者有太多的共通點。

龍為水物,與雲雨有關,則水族中的魚或龜鱉之類,也可以如是觀之。河南南陽漢畫館所收藏的漢畫像石有以四魚為車駕者(附圖七);這

---

84 〔宋〕程頤:《易傳》(臺北:臺灣學生書局,1967 年),頁 26。

85 〔南朝宋〕范曄:《後漢書》,《二十四史》(臺北:鼎文書局,1980 年),頁 3437。

幅畫像《中國漢畫像石全集》第六冊解釋為「河伯出行」[86]。山東嘉祥武氏祠左石室屋頂後坡東段畫像的第一層，有三魚曳車與眾多人物騎乘大魚的圖案（附圖八），《中國漢畫像石全集》第一冊將其解釋為「海靈右向出行圖」[87]。由於這兩幅類似的構圖中，並未出現雨師、風伯、閃電之神等相關形象，所以與興雲佈雨的主題無關。但是可以因此發現車駕的異獸、水族與圖像表現的關聯。

至於虎形異獸拖曳雷車的圖案，一方面可能與建鼓的造型有關，另一方面則可能與漢代人對於風雲變化的聯想有關。前者容後再敘，後者可以參考前引後石室畫像石的四段圖組第一層，由鳥而為四足鳥獸，而為馬，而為龍的雲霧變化，用以象徵著雲霧的翻騰。那麼以虎形異獸拖曳雷車，也就不難理解了。

暫不論這兩幅圖當作何解釋，如果之前所推論的人物形象與「興雲佈雨」主題無誤的話，這兩幅圖要稱之為「百戲圖」或這些雨師、風伯、閃電之神、雷神、異獸、水族都是「人物扮演的神仙靈異」，這樣的說法似乎可能性不大。從「百戲」的角度來看，圖一二七的人魚（四足魚）如果是現實人物所扮演，那麼極可能是類似唐代以後的「跑旱船」之類的演出[88]。也就是兩人套上「魚裝」，一邊走一邊做出各種類似游魚的動作。但是就目前所見資料，唐代以前並沒有相關的民間遊藝記載。

據王凱旋編著的《秦漢生活掠影》一書，漢代雜技有「魚龍戲」，也稱作「魚龍曼延」。《後漢書・安帝紀》李賢註引《漢官典》記載：「作九賓樂。舍利之獸從西方來，戲於庭。入前殿，激水化成比目魚。噴水作

86　王建中主編：《中國漢畫像石全集》第六冊《河南漢畫像石》（鄭州：河南美術出版社，濟南：山東美術出版社，2000 年），頁 126，圖 155。

87　蔣英炬主編：《中國漢畫像石全集》第一冊《山東漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，鄭州：河南美術出版社，2000 年），頁 64，圖 89。

88　郭泮溪：《中國民間遊戲與競技》，頁 114。

霧，化成黃龍，長八丈，出水遨戲於庭，炫耀日光。」張衡〈西京賦〉則記載：「海鱗變而成龍，狀蜿蜿以蝹蝹。」王凱旋據以解釋說：

> 由此可以看出，即是以蜿蜒曲折之形狀展示由魚變化成龍的全過程。用激水橫流作襯托，場面壯觀，所需參演的人員也較多。其難度在於每一個環節對每一位表演者都有嚴格的要求，如一環節出了問題，整個表演就銜接不上，因此「魚龍曼延」之戲是一台需要整體協調、演員通力協作的大型節目，這在漢代的雜技藝術中可視為難度較大，程序也較複雜的節目之一。[89]

像這樣的「魚龍戲」，也很難跟圖一二七的人魚（四足魚）聯想在一起。雖然目前對於漢代的民間生活實況仍然所知有限，但是以現實人物扮演「人魚」的可能性應該可以排除。

馬昌儀在《全像山海經圖比較》書中，認為圖一二七的人魚（四足魚）可能是《山海經》中的「人魚」：「江蘇徐州洪樓漢畫像石上的四足魚，想是人魚。」[90]（附圖九、十）「人魚」在《山海經》出現多處，大致而言，人魚是河洛一帶的水族生物，甚至可以「食之無癡疾」。袁珂從音轉、音近的關係認為人魚就是〈海外西經〉的龍魚，也是〈海內北經〉的陵魚，同時是後世所謂的鯢魚。[91]但是人魚四足，並無人面之說，且居於河水之中；陵魚則是「人面，手足，魚身，在海中」。兩者似乎並不相同。至於龍魚，〈海外西經〉：

> 龍魚陵居在其北，狀如貍。一曰鰕。即有神聖乘此以行九野。

---

89 王凱旋：《秦漢生活掠影》（瀋陽：瀋陽出版社，2002 年），頁 228。相關轉引出處亦同。
90 馬昌儀：《全像山海經圖比較》（北京：學苑出版社，2003 年），第五冊，頁 865。
91 袁珂：《山海經校注》，頁 323，注 1。

一曰鼈魚在天野北，其為魚也如鯉。

「狀如貍」，清代郝懿行認為「貍當為鯉，字之譌」。[92]「鰕」，清代畢沅認為「言狀如鯢魚有四腳也」。[93]那麼「人魚」可能就是「龍魚」。

就圖一二七的四足魚而言，如果只以水族視之，本來就可以符合「興雲佈雨」的主題；但是一旦以人魚或龍魚之類視之，一方面或許反映出河洛一帶的地理概念，另一方面也可能反映出對於龍魚「即有神聖乘此以行九野」的冀望。

徐顯之認為：

> 從《山海經》所反映的情形看來，我們的祖先，對於世界的認識，大致可分為四個層次：第一是伊洛入河之會，作為天下的中心；第二是江河之間的山地，認為是夏勢力直接控制的中山地區；第三是夏勢力所及的海內地區；第四是夏勢力影響所及或人跡所至的海外地區與大荒地區。[94]

《山海經》所載的人魚，多出自〈中山經〉，是為天下的中心位置；而河洛一帶更為東漢首善之區。龍魚則在〈海外西經〉，海外與大荒各經多載有神仙居處，也頗符合漢代人的死後嚮往。

其實，「魚」在神話中有多重涵意。「魚」與繁殖的概念有關，除了多卵的意象之外，魚所藉以存在的「水」，具有滋生萬物的功能。聞一多甚至認為，由於「魚」的繁殖能力最強，古代人便將「魚」最為一稱讚的話語，若男女之間稱呼對方為魚，那便表示：「你是我最好的配偶」的意

92　袁珂：《山海經校注》，注 2 引，頁 224。

93　袁珂：《山海經校注》，注 3 引，頁 224。

94　徐顯之：《山海經探原》（武漢：武漢出版社，1991 年），頁 147-148。

思，於是魚便是一典型「隱語」的例子。[95]

「魚」，又有河精的意涵。晉代王嘉《拾遺記》：

> 堯命夏鯀治水，九載無績，鯀自沈於羽淵，化為玄魚，時揚鬐振鱗，橫修波之上，見者謂之河精，羽淵與河海通源也。海民於羽山之中，修立鯀廟，四時以致祭祀，常見玄魚與蛟龍跳躍而出，觀者驚而畏矣。[96]

揚鬐、振鱗於橫波之上的玄魚便是鯀的本體，而玄魚也就被作河精來當作祭祀的對象。《緯書・尚書中侯》提到：「伯禹曰，臣觀河伯，面長，人首魚身，出曰，吾河精也。」若將玄魚的鯀也視之為河精的話，那麼河精本體為魚，或轉化成半人半魚的水神。

然而更為重要的是，「魚」兼具死亡與再生的涵意。就空間觀念而言，〈大荒東經〉：「黃帝生禺虢，禺虢生禺京，禺京處北海，禺虢處東海，是惟海神。」（頁 350）〈大荒西經〉也提到：「西海渚中，有神人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，名曰弇茲。」（頁 401）〈大荒南經〉有：「南海渚中，有神，人面，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，曰不廷胡余。」（頁 370）除了禺虢、禺京分別是東海、北海之神外，弇茲、不廷胡余應該也就是西海和南海的海神。「渚」是沙洲的意思，此處指的是陸地的盡頭。「海」對於古人而言，是一種天地邊緣的概念，具有陰間、死亡歸處的意義；而河水是通往天地邊緣的管道。《列子・湯問》：

> 渤海之東，不知其幾億萬里，有大壑焉，實惟無底之谷，其下無底，名曰「歸墟」。八紘九野之水，天漢之流，莫不注之，

95　聞一多：《神話與詩》（臺中：藍燈文化公司，1975 年），頁 135。

96　〔晉〕王嘉著，齊治平校注：《拾遺記》（北京：中華書局，1988 年），頁 33。

而無增減焉。[97]

「歸墟」，也是幽冥世界的名稱；天之水、地之水都流注於此。水族生物在「生」與「死」的觀念中，是相對於人世的陰間象徵。但是水族生物，尤其是魚，卻又具有再生的能力，同時可以意味著生命的生生不息。漢畫像石中關於水族生物或是魚的圖案，自有其涵意。而人魚（四足魚）不應當只是「人物扮演的神仙靈異」而已。

圖一二八的兩部雷車之中，右下方的雷車有類似建鼓造型。所謂的「建鼓」，最早見於《儀禮‧大射》：

> 大射之儀：君有命戒射。宰戒百官有事於射者。射人戒諸公、卿、大夫射，司士戒士射與贊者。前射三日，宰夫戒宰及司馬，射人宿視滌。司馬命量人量侯道與所設乏以貍步，大侯九十，參七十，干五十，設乏各去其侯西十、北十。遂命量人巾車張三侯：大侯之崇，見鵠於參，參見鵠於干，干不及地武。不繫左下綱，設乏西十、北十，凡乏用革。樂人宿縣于阼階東，笙磬西面，其南笙鐘，其南鑮，皆南陳。建鼓在阼階西，南鼓，應鼙在其東，南鼓。西階之西，頌磬東面，其南鐘，其南鑮，皆南陳。一建鼓在其南，東鼓；朔鼙在其北。一建鼓在西階之東，南面。簜在建鼓之間。鞀倚于頌磬西紘。[98]

建，是「樹」的意思，也有豎立、貫穿而承載的意思。建鼓，指的是

97 楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，1979 年），上冊，頁 151-153。

98 〔清〕阮元校勘：《十三經注疏》第四冊《儀禮》（臺北：藝文印書館，1965 年），頁 187-190。

鼓的安置方法，而非鼓的專名[99]。通常是單柱豎起，而貫穿、架撐一面大鼓，類似於夏代的足鼓、商代的楹鼓以及周代的懸鼓。又名植鼓或縣鼓，多用於樂舞之中，常被放置在樂隊的四個角落，除了演奏之外，還作為裝飾之用。

漢畫像石出現建鼓的圖像非常多，其造型特徵是單柱懸鼓，上有華蓋，而以鳥羽連綴為飾，呈羽葆鼓形；底下有獸形基座，以虎形基座為最常見，或有單一獸面而雙身形者，或有單一伏獸之形。在建鼓的圖像週邊，往往還有其他樂工演奏、百戲雜技等圖像[100]（附圖十一），或是講經、朝拜等圖像[101]（附圖十二）。漢畫像石各種圖像中的建鼓，似乎並非在表現祭祀活動，而是成為百戲音樂演奏的樂器之一，以兩人在鼓兩側，手持鼓槌擊鼓的形象居多。

曾永義先假設東漢鄭玄的說法是正確的，認為建鼓就是晉鼓：「建鼓與晉鼓之形制雖未必相同，但是其用途一樣，則是無可置疑的。」又說：「也就是說在鄭君的眼光裡，晉鼓、建鼓、皐陶鼓這三種鼓，名稱雖則有異，但其鼓身之形制似乎是一樣的。」[102]晉鼓見於《周禮・地官司徒・鼓人》：

> 鼓人：掌教六鼓、四金之音聲，以節聲樂，以和軍旅，以正田役。教為鼓而辨其聲用：以雷鼓鼓神祀，以靈鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼖鼓鼓軍事，以鼛鼓鼓役事，以晉鼓鼓金奏，以金錞和鼓，以金鐲節鼓，以金鐃止鼓，以金鐸通鼓。凡祭祀百

99 參見曾永義：《儀禮樂器考》（與鄭良樹：《儀禮宮室考》、曾永義：《儀禮車馬考》合刊，臺北：臺灣中華書局，1986 年），頁 55。

100 參見《中國漢畫像石全集》第二冊《山東漢畫像石》，圖 21，頁 15。

101 參見《中國漢畫像石全集》第二冊《山東漢畫像石》，圖 229，頁 216。

102 曾永義：《儀禮樂器考》，頁 54。

物之神，鼓兵舞帗舞者。凡軍旅，夜鼓鼜，軍動則鼓其眾，田役亦如之。救日月，則詔王鼓。大喪，則詔大僕鼓。[103]

六鼓之中，雷鼓、靈鼓、路鼓都與祭祀有關，鼖鼓是軍用行止之鼓，鼛鼓是差役行止之鼓，則「以晉鼓鼓金奏」似乎純為演奏之用，藉以節制金奏，或用於廟堂。雖然曾永義考證之後，認為皐陶鼓是鼖鼓的別名，鄭玄的說法不一定正確，但是就用途而言，建鼓也應該是節金奏之鼓，至於車上之建鼓，或者屬於鼖鼓一類。

建鼓的出現，配合上圖一二八右上方的兩個人物、左側的兩個人物，以及圖中的象奴；加上漢畫像石各種圖像中的建鼓，多與百戲樂舞的圖像結合，凡此，可能是《徐州漢畫像石》一書將本圖命名為「百戲圖」的主要原因。

就現實而論，建鼓確實是漢代的重要樂器之一。張從軍認為，在漢畫像石的圖像中，建鼓有四種意義[104]：第一，是擊鼓聚眾，以鼓為信；第二，是配合鼓舞藉以娛樂，同時藉以事神；第三，是「大水用鼓」，擊鼓震懾水怪，再擴及於恐嚇地下鬼魅；第四，是以鼓為「告」，擊鼓告喪：

秦漢時期還有「告」的習俗，那就是人死後，首先要舉行「告」的儀式。所謂「告」，就是報告，即向天地報告，向祖宗報告，告知在黃泉世界裡又有了新的成員報到。這報告的場所是村里的「社」，「社」是土地神，人死入土，當然不可瞞著社神。因為開壙造墓室需要動土，而土屬於社神管理，所以一定要向社神報告。報告社神的形式和聚會一樣，要採用敲擊

103 〔清〕阮元校勘：《十三經注疏》第三冊《周禮》（臺北：藝文印書館，1965 年），頁 189-190。

104 以下四種的分類說明與標題訂定，係筆者自行歸納張從軍先生論述而得。詳見張從軍：《黄河下游的漢畫像石藝術》（濟南：齊魯書社，2004 年），上冊，頁 177-179。

建鼓的方式，這樣深居地下的社神才會清楚地聽到。所以，墓室裡的建鼓舞還有報告神明的含義。[105]

所以，在圖一二七與圖一二八之中，鼓車、建鼓之車不只是可以解釋為「雷車」，也還另有喪告的意義。尤其是圖一二八，左下方既有「一人物肩拉連鼓」的雷神之像，則右下方由三龍拖曳的建鼓車，應該就是擊鼓告喪的意思。

其實圖一二八的建鼓與象奴問題，並沒有辦法從單一符號或形象來解釋，而必須從構圖的整體意涵來加以理解。前文已經提到，這幅圖出現了雨師、風伯、閃電之神、雷神、雷鼓之車，基本上有著「興雲佈雨」的意思。而「左向行進」的形式，即「西向行進」的形式，可能隱含著「渴望生命再生和永生的情感和願望」。如果依據《韓非子・十過》所說的：「昔者黃帝合鬼神於西泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並鎋，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道。」這樣的思考模式來加以組合，圖一二八的解釋應該是雲雨諸神引導墓主（亡者）前往西方神仙世界的圖像：

右上角的兩個人物，一位是墓主（亡者），一位則是攙扶的侍者。左側作拱手狀的人物是迎接者，或看管天門的神臣。下方有雨師、雷神開道；上方有風伯、雲神居前。風伯後方坐乘雲狀物的是雲神，他手持雲紋綴飾，拉引後方由三魚拖曳的雲車。閃電之神在雲車前端鞭策，車中頭戴魚帽者，應該也是與水族有關係的雲雨神靈。或者，雲車中頭戴魚帽者，可能就是已然登車的墓主（亡者）；頭戴魚帽可能表示亡靈之意。右下角由三隻龍形異獸拖曳的雲車上的建鼓，是行止之鼓，意味著隊伍的行進。中間的象奴與隊伍之前的另一人物，則仍是引導隊伍的一員。《韓非子・十過》有「象車」的說法，那麼象的出現，或許是表現出象的特殊意涵

105 張從軍：《黃河下游的漢畫像石藝術》，上冊，頁 179。

吧。相對於《徐州漢畫像石》解釋為「百戲圖」，《中國漢畫像石全集》第四冊解釋這幅漢畫像石的內容為「神人出行畫像」[106]，應該會是比較合理的說法。

至於圖一二七，因為圖像的不完整，很難做出明確的解釋。如果依照現有的人物形象的組合方式來看，圖一二七也有明顯「興雲佈雨」的意思。其中人魚的出現，可能意指河洛的地理概念，也可以隱含「生生不息」之意。或者與圖一二八「西向行進」形式的指涉相同，人魚指的是亡靈，象徵著亡靈等待死後再生的冀求或死後登仙的嚮往。

其實圖一二七和圖一二八都是與雲雨之神、水族有關的漢畫，而日本學者林巳奈夫認為前者是跟雷公、風伯、南海君有關，後者與北方世界的雷公有關[107]。圖一二七的「風伯」，林巳奈夫指的就是圖右上方口吹雲氣的人物。諸不論林巳奈夫的解說是否正確，但是這兩幅圖與雲雨之神、水族有關，大致上是沒有問題的。

目前所見資料，一般漢畫像石圖像中的「百戲圖」確然是現實人間的社會生活描摹，通常與宴樂、歌舞或建鼓等景況的描摹有關。王子初從音樂考古的角度，融合了《徐州漢畫像石》一書的解說，演繹圖一二八的圖像內容認為：

> 1957 年江蘇銅山縣洪樓東漢畫像石墓所出土的鼓樂百戲畫像石三件，具有典型意義。樂舞畫像石均為祠堂之物，時代為東漢末期。其一石高 110、寬 210 厘米，為氣勢宏大的鼓樂百戲場面。圖中，左方一人手舉一物站立，面對整個演出場面，似為指揮、引導者。雲氣中，一人赤膊，拉動五個連在一起的石

---

106 本圖見於湯池主編：《中國漢畫像石全集》第四冊《江蘇安徽浙江漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，鄭州：河南美術出版社， 2000 年），圖 41，頁 31。

107 林巳奈夫：《漢代の神神》，附冊《第五章附圖》圖 26 圖說。

> 滾，表演轉石之戲。在這種熱烈的氣氛中，開始了「怪獸陸梁，大雀踆踆，白象行孕，垂鼻轔囷」的漫衍之戲。圖中的魚、龍均有四條腿，龜腿也很長，白象顯為水牛裝扮。「仙倡僞作假形」，怪獸均用動物或人來假扮表演。緊接著「海鱗變而成龍……舍利颬化為仙車」，由魚、龍拉著仙車疾馳而來，仙車上樹有建鼓，「象人」(化裝假面人)正在擊鼓。還有「蟾蜍與龜，水人弄蛇」行舞於隊列之中，操蛇者上身赤裸，雙手握住巨蛇之頸。最精彩的是幻術表演：「奇幻儵忽，易貌分形，吞刀吐火，雲霧杳冥。」一伎人手持喇叭形物，鼓腮用力，吹出熊熊燃燒的火焰，表演似乎達到了高潮。[108]

或許從現實的「百戲」直觀，這是對於想像中神仙世界的一種摹仿。但是摹仿的背後涵義，則如本章所提到，顯然必須從神仙世界或亡靈升仙的信仰想像來進行理解與詮釋。在漢畫像石中，像風雲雷雨之神或水族魚類的出現，一方面可能是對於興雲佈雨的想像，反映祈求風調雨順、象徵萬物滋榮的心態，或者只是單純想像神仙世界；也可能是專指河神或海神的出遊巡行。「水族」的出現，尤其是龜、鱉、魚、蛙之類的水族，除了伴隨河神或海神出巡之外，也可能在表現雲雨的意涵；或象徵著死後世界的存在，如此則是意味著死者的歸處。

現代學者對於漢畫像石的研究，可以分為幾個部分：

第一，是針對各時期新近出土、發現的漢畫像石進行報告性質的描述與說明，類似於考古資料報告。這部分比較大的成就是對於漢畫像石墓現存客觀條件的解說，以及開始對於漢畫像石進行拓片的製作。此一工作，為後來的各種漢畫像石研究奠定了學術研究的基礎。

---

108 王子初：《音樂考古》(北京：文物出版社，2006 年)，頁 178-179。

第二，是以「考古學方法論」的研究態度，堅持考古部分的調查、考古資料的繼續發掘、出土資料的整理與分析。從而旁及於對於反映漢畫像石時代背景的文獻資料加以核對、詮釋。這方面是屬於歷史文化上的考察研究。

第三，是從漢畫像石的製作以及藝術方面的表現加以討論。包括漢畫像石的材質、形式樣貌、刻塑雕工、藝術價值等等的部分。其研究的範圍相當廣泛，涵蓋藝術、地質、社會與自然等學科。

第四，是由漢畫像石所呈現的故事內容加以討論。這是屬於文學的部分。通常是以傳統經典文獻的記載為基礎，來對於漢畫像石的內容加以詮釋。可惜介紹者多、附會者多，而真正加以考證詮釋者較少。

回顧前人的研究成果，真正從神話的文化研究角度入手者並不算太多。事實上，我們應該可以從以下五個面向來詮釋漢畫像石的文化意義：（一）以功能性的角度來觀察漢畫像石的用途，進而加以解釋其神話意涵；（二）先觀其整體，後觀其特殊符號來進行解釋；（三）結合文獻記載來呼應漢畫像石的圖像意義，由文物圖像與神話文獻的相對應，建構完整的神話文本；（四）從文化背景進行說明；（五）從神話中神的造像來對比漢畫像石的圖像來進行闡述。

因此本章嘗試著從圖像本身的形成結構，藉助於傳統文獻的記載來加以檢討；再透過類似材料的相互比對，重新檢視、尋找符號單元所呈現出來的獨立意義，然後針對符號單元加以組合，最後得到上述的粗淺結論。誠如朱存明提到的，對於圖像的詮釋有三種層次：圖說的、詮釋的、估測的。[109]本章的理解，目前也僅僅是一己的推測與試擬，但是被題為「百戲圖」的圖一二七、圖一二八，應以「接引圖」或「升仙圖」視之為宜。

109 朱存明：《漢畫像的象徵世界》（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 15-20。

附圖一：《徐州漢畫像石》圖一一九「黃帝升仙圖」



附圖二：《徐州漢畫像石》圖一二〇「炎帝升仙圖」



附圖三：「神農」圖

圖左榜題：「神農氏因宜教田辟土種穀以振萬民」。



附圖四：《徐州漢畫像石》圖一二七，書中題名為「百戲圖」。



附圖五：《徐州漢畫像石》圖一二八，書中題名為「百戲圖」。圖中有「象奴戲象」。



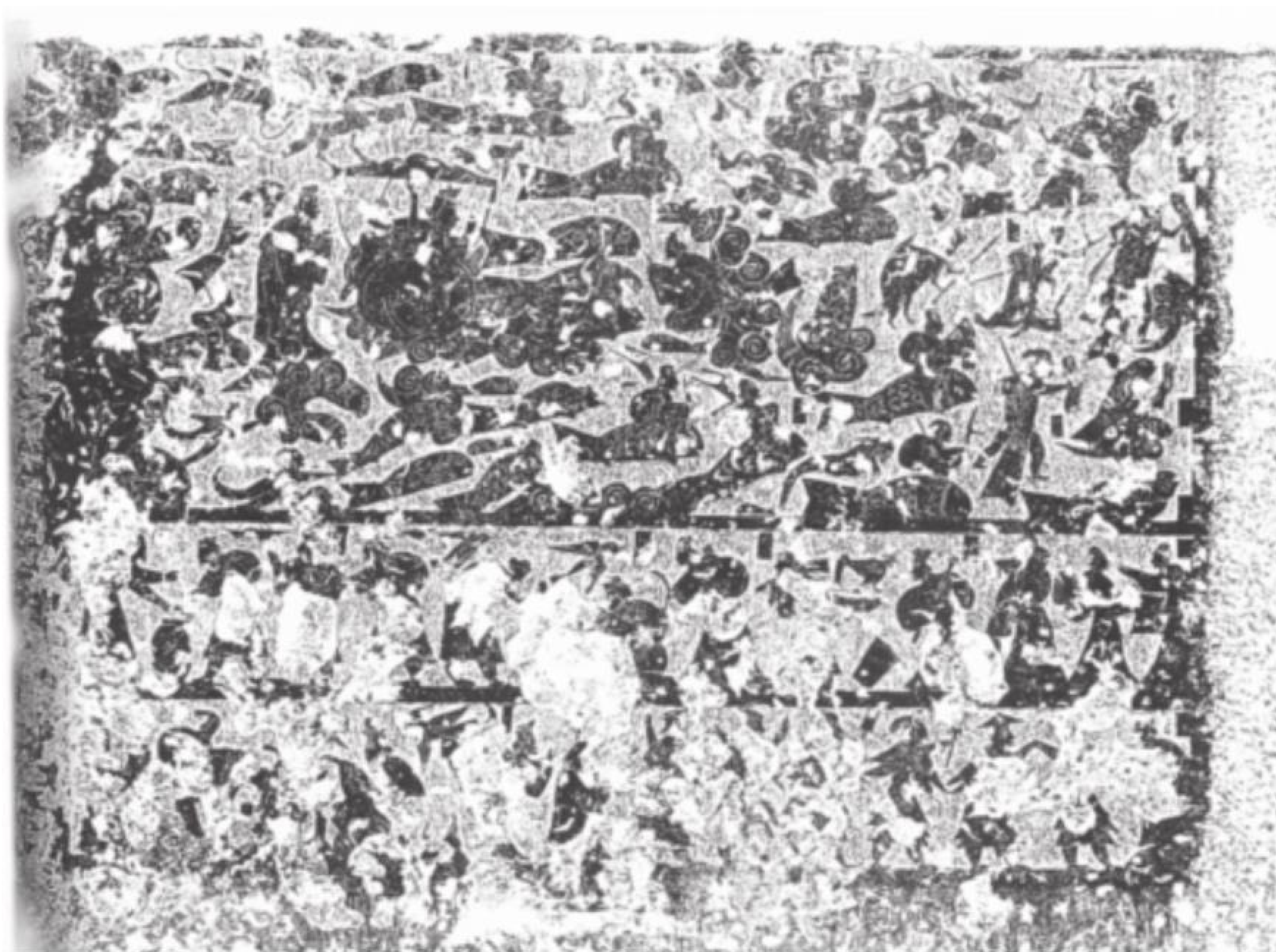
附圖六：武梁祠後石室畫像石的四段圖組



附圖七：河南南陽漢畫館「河伯出行」。取自《中國漢畫像石全集》第六冊，圖一五五。



附圖八：嘉祥武氏祠左石室屋頂後坡東段畫像。取自《中國漢畫像石全集》第一冊，圖八九。（第一層「海靈右向出行圖」）



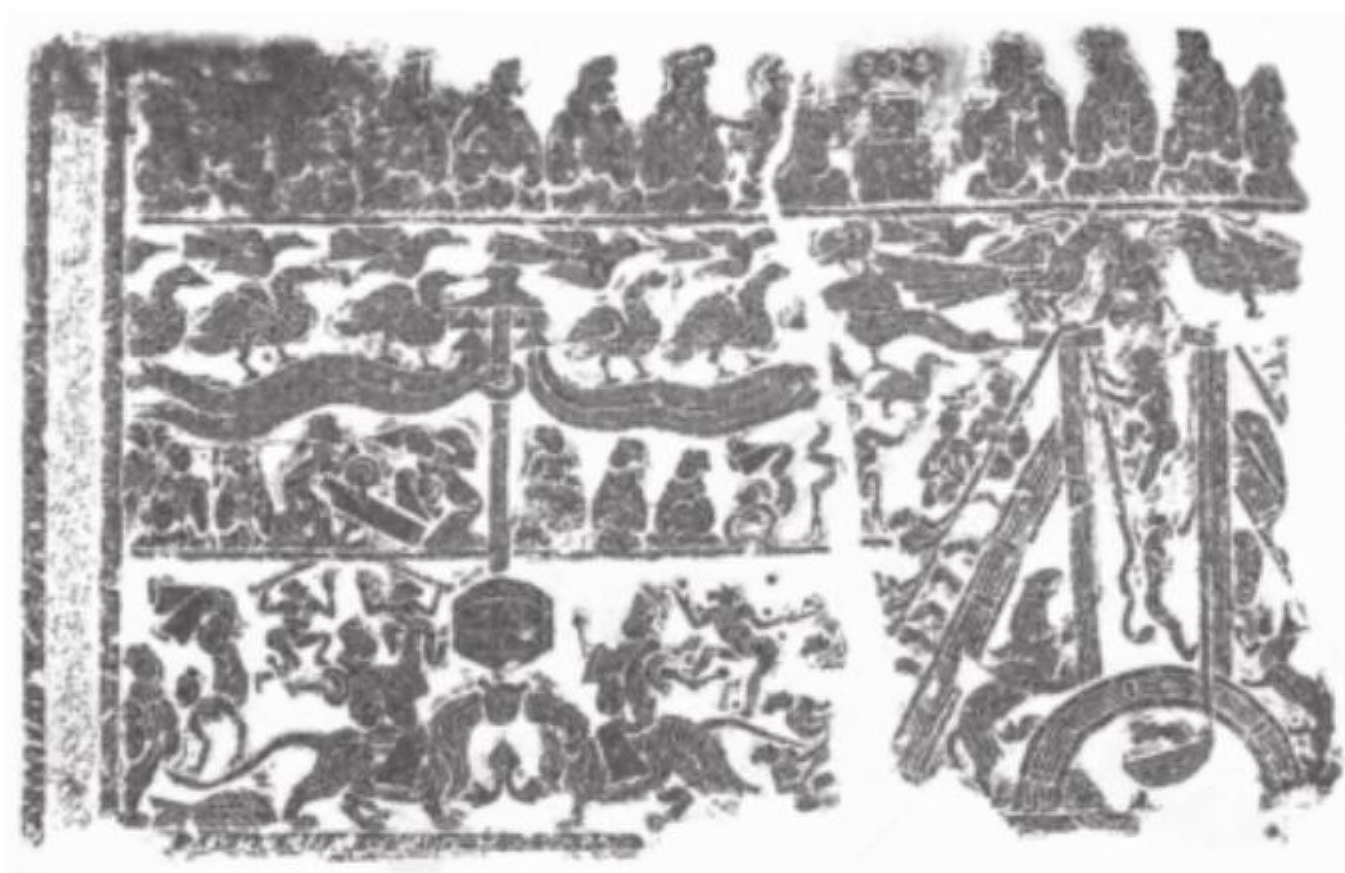
附圖九：《徐州漢畫像圖》圖一二七局布放大。



附圖十：取自馬昌儀《全像山海經圖比較》，（北京：學苑出版社，2003 年），第五冊，頁 865。



附圖十一：人物、樂舞、升鼎畫像。取自《中國漢畫像石全集》第二冊，圖二一。



附圖十二：西王母、講經人物、建鼓畫像。取自《中國漢畫像石全集》第二冊，圖二二九。



第五章

神話符號的轉變：
東漢武氏祠堂西壁上古帝王圖像的古史觀



武氏祠漢墓群位於嘉祥縣城南 15 公里紙坊鎮武翟山村（即武宅山村），是東漢末年武氏家族[1]所修建。現存的墓地遺物有屬於神道部分的石闕、石獅各 1 對；石碑 3 塊，分別是武梁碑、武榮碑與無字碑[2]，以及 50 塊左右的漢畫像石[3]。

根據清代瞿中溶《漢武梁祠畫像考》一書的序言記載，武氏祠漢墓群的畫像在宋代已有相關記載與圖像拓印[4]，相關的考據與研究則始於清代乾嘉時期的黃易（黃小松）[5]。武氏祠漢墓群在整個漢畫像石研究的重要性，並非只在於發現時代的早晚先後，同時也在於畫像圖中具有足以依據

1 武氏祠又稱武梁祠。東漢武氏家族不可考。依據現有的闕銘、碑文記載，僅知包括：武母；子：武始公、武梁、武景興、武開明；武梁子：武仲章、武季章、武季立；武開明子：武斑、武榮；武梁孫：武子僑。年代而言，石闕銘文記載是建於「建和元年」，即 147 年；碑文記載武梁死於「元嘉元年」，即 151 年。因此，武氏墓群約當東漢末桓、靈之間（147-189）。

2 依據歷來著錄，應當尚有武開明碑、武斑碑，但目前已散失。

3 具體數字歷來說法不一，由於有散失、有增補的變化，《漢代武氏墓群石刻研究》一書提到：「清代所建的『武氏祠堂』內保存的畫像石（包括後來增入的），約計五十石。其中除流散佚失的『左石室十』，『左石室一』（包括相連的王陵母畫像石），何饋畫像石，現存四十七石。」語見蔣英炬、吳文祺：《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南：山東美術出版社，1995 年），頁 5。一般介紹性書籍與網路資料則多稱有 44 塊。

4 瞿中溶《漢武梁祠畫像考》序言提到：「武梁祠堂僻在山左之嘉祥，其石壁畫像，罕有椎拓者。自宋洪盤洲《史學齋》記錄以來，向聞揚州馬氏有所謂唐搨本，已不全。」見〔清〕瞿中溶著，〔清〕劉承幹校：《漢武梁祠畫像考》（北京：北京圖館出版社，2004 年。據吳興劉氏希古慶刊本影印），頁 3-4。序文中所說的「馬氏唐搨本」，不詳其內容。目前所知有關武氏墓群石刻的著錄，最早見於北宋歐陽脩的《集古錄》，記錄了武氏墓群武班碑和武榮碑；其子歐陽裴在《集石目錄》中亦有記述。兩宋之際，趙明誠的《金石錄》據信是武氏墓群石刻畫像最先著錄的書籍。之後，南宋的洪適記錄圖中的榜題文字於《隸釋》，描摹圖像於《隸續》，從此以「武梁祠堂畫像」名之。

5 陳江風：「從 1786 年黃易先生開始整理山東嘉祥武氏祠的漢畫像以來，近代漢畫像的研究已有二百年的歷史。」見陳江風：〈漢畫像神話與民俗學〉，《民間文學論壇》1989 年 1 月第 1 期（總第 36 期），頁 66。

的「榜題」。藉由這些榜題文字的說明，使後人得以直接辨識畫像的圖案內容，尤其是歷史傳說故事的這一部分，而成為現在研究、解釋其他漢畫像石的基礎。

朱錫祿認為武氏祠漢墓群漢畫像石所保存的歷史傳說故事，是目前已發現的所有漢代墓室、祠堂最多的地方：「按單個墓葬或祠堂來說，以武梁祠所刻歷史人物故事最豐富。它包括上述七類歷史人物共數十個場面故事。……武氏祠歷史人物故事之多，冠於全國。」[6]朱錫祿所分的七類歷史人物的第一類即為帝王類，包括伏羲、女媧、祝融、神農、黃帝、顓頊、帝嚳、堯、舜、禹、夏桀、武王、成王等人。其中，在西壁第二層的上古帝王形象圖像[7]（如下圖），由右至左分別是：



1. 伏戲倉精，初造（王）業，畫卦結繩，以理海內。
2. 祝誦氏無所（造）為，未有耆欲，刑罰未施。
3. 神農氏因宜（教）田，辟土種谷，以振萬民。
4. 黃帝多所改作，造兵井田，（制衣）裳，立宮宅。
5. 帝顓頊高陽者，黃帝之孫，而昌（意之）子。
6. 帝俈高辛氏，黃帝之曾孫也。
7. 帝堯放勳，其仁如天，其知如神，就之如日，望之如雲。
8. 帝舜名重華，耕于歷山，外養三年。

6　朱錫祿：《武氏祠漢畫像石中的故事》（濟南：山東美術出版社，1996 年），導言，頁 1-2。

7　從武氏祠堂的建築配置來看，上古帝王的人物畫像，位置偏高，除了具有歷史追溯的意義之外，似乎也表現出當時人對於夏桀之外人物的尊崇和肯定。

9. 夏禹長于地理，脉泉知陰，隨時設防，退為肉刑。

10. 夏桀。[8]

在武氏祠的畫像中，可以辨識推斷的歷史傳說故事共計有 47 則[9]，大致可以區分為「正面典範效仿」與「負面教訓警惕」兩類。之所以如此分類的主要原因有二：第一，歷來學者在討論這些歷史傳說故事時，通常會強調以喪葬祭祀為前提的漢畫像石，刻製這些圖像的教化目的；第二，既然是以教化為目的，那麼教化的內容必須具體化。誠如東漢順帝、桓帝時的王延壽所作的〈魯靈光殿賦〉說：「忠臣孝子，烈士貞女。賢愚成敗，靡不載敘。惡以誡世，善以示後。」[10]誡惡示善，是這些圖像故事產生的原因，幾乎已經是學界的基本共識。那麼上述這十位上古帝王，前九位序列功績，夏桀圖的榜題只有「夏桀」二字，應該有貶抑之意。其目的在於彰顯先王之德以示後人，並以敗德喪國為教訓警惕。

本章所關注的問題，主要在於：（一）這些上古帝王排列何以會有如此的次序？（二）東漢末的武氏家族何以會選擇這些上古帝王？（三）特別是以伏羲女媧交尾圖像為上古帝王之首，榜題卻只言及於伏羲，其意義為何？[11]

---

8 括弧中所補闕文取自中央研究院歷史語言研究所數位資源整合檢索目錄：《數位典藏與數位學習聯合目錄》，主要題名：武梁祠三。網址：http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/1b/a6/5b.html。2013 年 11 月 21 日瀏覽。

9 目前所見，收錄武氏祠堂漢畫像石歷史傳說故事較為齊全的專書是朱錫祿編寫的《武氏祠漢畫像石中的故事》，總共列出 56 則故事。但是經比對，重複不計，明確者只有 47 則。

10 〔漢〕王延壽：〈魯靈光殿賦并序〉。收入〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善註：《昭明文選》第十一卷。

11 相關問題可參考巫鴻著，柳揚、岑河譯：《武梁祠：中國古代畫像藝術的思想性》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2006 年），頁 174-179；263-270。

第一節　武氏祠對於上古帝王的排序

關於上古帝王的記載，如果不計列殷商卜辭，從現存的先秦典籍來看，據信時代較早的《詩經》、《尚書》已有堯、舜及大禹治水的相關紀錄。西周中期青銅器《遂公盨》「天命禹敷土，墮山浚川」的說法[12]，更凸顯出夏禹的特殊地位。這些記載被後世學者視之為儒家祖述堯、舜、禹的上古聖王傳統。

戰國時期的史籍，《左傳》昭公十七年郯子論以鳥名官：「我高祖少皞摯之立也，鳳鳥適至，故紀於鳥，為鳥師而鳥名」，提到了少皞氏、黃帝氏、炎帝氏、共工氏、大皞氏與顓頊等。[13]《國語》則分別在〈晉語〉、〈楚語〉等處提到黃帝二十五子與少皞氏衰，九黎亂德，顓頊命重、黎絕地天通的上古神話傳說。較為完整的是《國語・魯語上》展禽關於社稷之祀的說法：

> 昔烈山氏之有天下也，其子曰柱，能殖百穀百蔬；夏之興也，周棄繼之，故祀以為稷；共工氏之伯九有也，其子曰后土，能平九土，故祀以為社。黃帝能成命百物，以明民共財，顓頊能修之，帝嚳能序三辰以固民，堯能單均刑法以儀民，舜勤民事而野死，鯀鄣洪水而殛死，禹能以德修鯀之功，契為司徒而民輯，冥勤其官而水死，湯以寬治民而除其邪，稷勤百穀而山死，文王以文昭，武王去民之穢。故有虞氏禘黃帝而祖顓頊，郊堯而宗舜；夏后氏禘黃帝而祖顓頊，郊鯀而宗禹；商人禘舜

12　見李零：〈論遂公盨發現的意義〉，《中國歷史文物》2002 年第 2 期，頁 42。

13　〔晉〕杜預注：《春秋經傳集解》（臺北：新興書局，1979 年影印相臺岳氏本），頁 333。本章所引《春秋》、《左傳》、杜預注皆出自此版本，後文不另加注出處。

> 而祖契，郊冥而宗湯；周人禘嚳而郊稷，祖文王而宗武王。[14]

先談烈山氏、柱（稷），再談共工氏、后土（社），之後則是黃帝以下上古帝王系統：黃帝－顓頊－帝嚳－堯－舜－鯀－禹－契－冥－湯－稷－文王－武王。

史籍之外，諸子百家多藉由上古帝王的言論或事蹟來闡述理念，其中道家著作的《亢倉子》提到几蘧氏、《鶡冠子》提到成鳩氏，《莊子・胠篋》更記有十二位上古帝王：

> 昔者容成氏、大庭氏、伯皇氏、中央氏、栗陸氏、驪畜氏、軒轅氏、赫胥氏、尊盧氏、祝融氏、伏犧氏、神農氏，當是時也，民結繩而用之。甘其食，美其服，樂其俗，安其居，鄰國相望，雞狗之音相聞，民至老死而不相往來。若此之時，則至治已。[15]

凡此，都代表著道家可能編造，但是更可能保存著不同於儒家祖述和《左傳》、《國語》等史籍所記的上古史系統。而雜家《呂氏春秋》提及朱襄氏、葛天氏與陰康氏，法家《韓非子・五蠹》提及有巢氏與燧人氏、《商君書》則有昊英氏。至於《山海經》更是屢稱「帝俊」、「帝顓頊」、「帝舜」、「炎帝」、「帝堯」、「帝嚳」，或如昆侖的長留之山有白帝少昊之外，還有如〈大荒北經〉稱「群帝因是以為台」、〈海外北經〉稱「眾帝之台」的「群帝」、「眾帝」之說。[16]顯然上古帝王的系統不僅止於儒、道

---

14 〔吳〕韋昭注：《國語》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983 年），頁 166。

15 詳見〔清〕郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961 年），頁357。本章所引《莊子》皆出自此版本，後文不另加註出處。

16 詳見袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1981 年）。本章所引《山海經》皆出自此版本，後文不另加註出處。

兩家所傳，而諸子各家不同的說法其實意味著傳承來源的不一或者是敘說者的態度有異，才造成這樣的結果。[17]

這種情況到了西漢司馬遷的《史記》出現統整的現象，而有了一種譜系、兩種說法的繼承。在百三十篇《史記》中，〈五帝本紀〉與〈封禪書〉分別代表這一種譜系、兩種說法。〈五帝本紀〉置於《史記》首篇，以黃帝、顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜等五位上古帝王合傳，將《史記》記敘歷史的開端上溯至黃帝，使上古帝王的譜系成為具有血統性質的家天下譜系，再下接夏（夏本紀）、商（殷本紀）、周（周本紀）三代。〈五帝本紀〉的觀念主要應該是依據《大戴禮記・帝繫》而來：

> 少典產軒轅，是為黃帝。
>
> 黃帝產元囂，元囂產蟜極，蟜極產高辛，是為帝嚳。帝嚳產放勳，是為帝堯。
>
> 黃帝產昌意，昌意產高陽，是為帝顓頊。顓頊產窮蟬，窮蟬產敬康，敬康產句芒，句芒產蟜牛，蟜牛產瞽叟，瞽叟產重華，是為帝舜，及產象，敖。
>
> 顓頊產鯀，鯀產文命，是為禹。[18]

《大戴禮記・五帝德》也有類似的記載。若與《國語・魯語上》展禽的說法相較，兩者只有「昌意」這個人物之有無的差異。這應該是以儒家說法或魯地所傳承，而為史家所接受的上古史帝王系統。

〈封禪書〉則是藉由管仲之語，序列上古帝王封禪的事蹟：

17　蒙文通曾經提出的「晚周史學三系」的說法，認為先秦諸子的上古史記載有三大來源，包括東系魯人、北系晉人、南系楚人。詳見蒙文通：《中國史學史・晚周史學三系》（上海：上海人民出版社，2006 年），頁 19-25。

18　高明：《大戴禮記今注今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1984 年），頁 258-260。

古者封泰山禪梁父者七十二家，而夷吾所記者十有二焉。昔無懷氏封泰山，禪云云；虙羲封泰山，禪云云；神農封泰山，禪云云；炎帝封泰山，禪云云；黃帝封泰山，禪亭亭；顓頊封泰山，禪云云；帝嚳封泰山，禪云云；堯封泰山，禪云云；禹封泰山，禪會稽；湯封泰山，禪云云；周成王封泰山，禪社首：皆受命然後得封禪。[19]

由無懷氏、虙羲（伏羲）、神農、炎帝、黃帝、顓頊、帝嚳，而堯、禹、湯、周成王，這樣的歷史過程事實上已經超過《史記》以黃帝為首的歷史排序。或許誠如〈五帝本紀〉所說的：「然《尚書》獨載堯以來；而百家言黃帝，其文不雅馴，薦紳先生難言之。」黃帝之前的上古帝王，〈五帝本紀〉述及神農、炎帝，〈封禪書〉則包括無懷氏、伏羲、神農、炎帝，乃至於《大戴禮記》所提及的少典，司馬遷並沒有為之立傳，也沒有多加講述。[20]

---

19 關於〈封禪書〉這段的說法，也見於今本《管子・封禪》。今本《管子》書中，有〈封禪〉一篇，與〈地數〉篇都曾言及齊地封泰山、禪梁父之事，內容與《史記・封禪書》若干片段相符。或有學者疑《管子》與《史記・封禪書》的因襲關係，若《管子》確實是戰國稷下叢書合集，而《史記・封禪書》又引管仲之語，應可見司馬遷撰史的資料來源。然今本《管子》的成書時代仍有爭議，甚至有學者認為《管子・封禪》係後人取自《史記・封禪書》。然除《管子》之外，其他戰國各家典籍皆未見「封禪」一詞。《史記・司馬相如列傳》引司馬相如「遺札」言封禪事有：「略可道者七十有二君」之語，顯見當時認為古代行封禪之君有七十二位，是比較普遍的說法。《漢書・郊祀志》也有相同的記載。漢代又另有記載說孔子亦有類似之言，甚至如《韓詩外傳》說：「孔子升泰山觀易姓而王，可得而數者七十餘人，不得而數者萬數也。」王利器的《風俗通義校注》卷二「正失」封泰山禪梁父之條頁 69 註 3，有相關的說明。詳見王利器：《風俗通義校注》（臺北：明文書局，1988 年），頁 69-70。本章引用《史記》俱自瀧川龜太郎（1865-1946）：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1983 年），後文不另加註出處。

20 《史記》在〈趙世家〉、〈太史公自序〉等其他篇章，也屢屢提及伏羲與神農，但是相關事蹟同樣未多加敘述。

至此，《史記》對於上古帝王各種說法的繼承，明顯出現以黃帝、顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜為基幹的譜系。在黃帝之前的帝王，〈五帝本紀〉增加了神農、炎帝的說法；〈封禪書〉又另增加了無懷氏、伏羲兩位。若與東漢武氏祠西壁第二層圖像的十位上古帝王相比，除女媧、祝融之外，其排序方式已基本形成。

《史記》的〈五帝本紀〉述及黃帝之前有神農、炎帝，〈封禪書〉在神農、炎帝之前又增列包括伏羲，這樣的排列與後世所謂的三皇五帝有絕對的關係。「五帝」一詞首見於《荀子・大略篇》，或許與鄒衍陰陽五行說有相關。而「三皇」之稱，則晚出於「五帝」，首見於《史記・秦始皇本紀》。從戰國後期開始以至於漢初，《呂氏春秋・十二紀》、《禮記・月令》、《淮南子・天文篇》等都是以天文時序、方位五色的結合[21]，將太皞、炎帝、黃帝、少皞、顓頊列為五帝，用來表示東（青）、南（赤）、中（黃）、西（白）、北（黑）和春、夏、秋、冬的對應關係。這應該是受到五行觀念影響所形成的五方五色橫向空間觀念。但是這種由五行而成為代表木、火、土、金、水的五帝意義，並非時間縱向的歷史排序。在《史記》之前，賦予五帝縱向歷史意義的重要典籍為《世本》[22]與《大戴禮記》。《世本》記上古至春秋的史事，斷代的時間觀念可以與《楚辭・天問》相對照，但是《世本》比《楚辭・天問》更清楚的是出現黃帝以降的五帝世系，其〈帝繫篇〉記黃帝以降五帝至三代世系，是最早從史家的

21　《呂氏春秋》是最早將五位上古帝王：太皞、炎帝、黃帝、少皞、顓瑞和方位、五色明確地扯上關係的書籍，並影響了《禮記・月令》和《淮南子》等書，而終於在《淮南子》卷三〈天文篇〉、卷五〈時則篇〉蛻演成完整的「五方帝」體系。

22　作者佚名，〔漢〕宋衷注，〔清〕秦嘉謨等輯：《世本八種》（北京：中華書局，2008年）。

角度來整理的古史著述。[23]《大戴禮記》、《史記》的五帝譜系都是繼承《世本》而來。

按理說，上古帝王系統當中的五帝譜系到了《史記》應該就已經趨於穩定，但是到了西漢末卻出現另一種譜系說法的發展。劉歆〈世經〉一文收錄於《漢書・律曆志》，直接在黃帝之前增列伏羲與炎帝，黃帝之後補入少皞，整體譜系以伏羲作為上古帝王之首。同時又以太皞為伏羲氏、炎帝為神農氏、少皞為金天氏等，為每位古帝王配享氏號，並以五行相生的歷史循環觀重組上古史的帝王排序：

> 太皞伏羲氏（木）→共工（閏水）→炎帝神農氏（火）→黃帝軒轅氏（土）→少皞金天氏（金）→顓頊高陽氏（水）→帝嚳高辛氏（木）→帝摯（閏水）→帝堯陶唐氏（火）→帝舜有虞氏（土）→伯禹夏后氏（金）

〈世經〉譜系建構的目的，應該是劉向、劉歆父子「用以為日漸頹唐的漢室政權增加合法性依據」，但是後來卻成為王莽取得政權的工具。[24]王莽為了取得政權，花了十餘年的時間，營造社會輿論。其間王莽主要運用了兩種造說：（一）王莽順應「漢為堯後」之說，自述祖承黃帝與虞舜[25]，如此則新莽接受漢的禪讓，猶如堯禪讓於舜一般，為自己的繼位取得正當性；（二）將「五行相勝」朝代輪替的歷史觀念轉變為禪讓更迭的

---

23 屈萬里認為該書著成時代，早可能到戰國中葉，晚則至楚漢之際。詳見屈萬里：《先秦文史資料考辨》（臺北：聯經出版公司，1983 年），頁 454-455。

24 陳泳超：〈《世經》帝德譜的形成過程及相關問題——再析「五德終始說下的政治和歷史」〉，《文史哲》2008 年第 1 期（總第 304 期），頁 54。

25 《漢書・元后傳》：「莽自謂黃帝之後，其自本曰：黃帝姓姚氏，八世生虞舜。舜起媯汭，以媯為姓。至周武王封舜後媯滿於陳，是為胡公，十三世生完。完字敬仲，奔齊，齊桓公以為卿，姓田氏。十一世，田和有齊國，三世稱王，至王建為秦所滅。項羽起，封建孫安為濟北王。至漢興，安失國，齊人謂之王家，因以為氏。」

「五行相生」方式。〈世經〉正是在這樣的社會背景下誕生[26]，而將上古帝王譜系進行了一番改造：（一）讓王莽於帝王譜系中成為黃帝之後，屬土德；（二）將漢由土德改為火德；（三）在木德與火德之間，創造閏水的概念解釋秦的存在，因而將水神共工納入第一次五德終始，屬閏水的古史譜系；（四）伏羲、炎帝、神農、少皞，納入上古史系統中。

〈世經〉序列的譜系如下：大昊伏羲氏、炎帝神農氏、黃帝、帝少昊、帝顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜，並以伏羲作為上古史的開端。於是新的古史譜系便由此誕生，從此成為中國古史譜系的基本架構，影響深遠。如同顧頡剛指出的：「這個系統是從什麼地方出來的？大家都不知道。然而大家都沿用它，無論作古史的和作通史的都依照著它。我們現在看到的歷史書，從皇甫謐的《帝王世紀》直到吳承權的《綱鑑易知錄》，沒有不這樣寫的，也沒有敢不這樣寫的。它是成了正統了！」[27]除了〈世經〉帝王譜系之外，宋代羅泌《路史》有一段注文可以反映出當時的其他說法：

> 孔安國、劉向、服虔以黃帝為三皇，而司馬遷列之五帝首，晁錯、桓譚、王肅遂以為據。夫以黃帝首，五帝則五帝為六，而三皇少其一。故《甄曜度》益以祝融氏，《白虎通》益以共工氏，鄭康成益以女媧為皇，而五帝為六人，以謂德合五帝，坐者稱之，不必人數拘。[28]

將伏羲列為上古帝王之首，始自劉歆〈世經〉，而經過羅泌這段文字

26　關於劉歆〈世經〉系譜的建構過程與社會背景，顧頡剛於〈五德終始說下的政治與歷史〉已有詳細的論述。〈五德終始說下的政治與歷史〉收錄於《顧頡剛古史論文集》（北京：中華書局，1996 年）。

27　顧頡剛：〈五德終始說下的政治與歷史〉，頁 303。

28　〔宋〕羅泌著，〔宋〕羅苹注：《路史・發揮三・論史不紀少昊》（臺北：中華書局，1983 年，據《四庫備要》影印），頁 1B。

的說明可知：東漢時期在三皇五帝的序列中，增列祝融氏的是緯書《甄曜度》；增列女媧的是鄭玄。

祝融之名屢見於先秦兩漢典籍，但是除了《莊子・胠篋》將之列於上古十二位帝王，其他各家並無此類的說法。《左傳》昭公二十九年史官蔡墨答魏獻子：

> 故有五行之官，是謂五官，實列受氏姓，封為上公，祀為貴神，社稷五祀，是尊是奉。木正曰句芒，火正曰祝融，金正曰蓐收，水正曰玄冥，土正曰后土。……獻子曰：社稷五祀，誰氏之五官也？對曰：少皞氏有四叔，曰重，曰該，曰脩，曰熙，實能金木及水，使重為句芒、該為蓐收、脩及熙為玄冥。世不失識，遂濟窮桑，此其三祀也。顓頊氏有子曰犁，為祝融，其二氏有子曰句龍，為后土，此其二祀也。

祝融是「五官」中的火正之官，顓頊之子犁曾任祝融之官。事實上，祝融為火正之官的原義，乃是出自「禱火」的意義。祝者，祝禱也，《說文解字》祝下：「祝，祭主贊詞者，從示從儿口。一曰從兌省，《易》曰：兌為口為巫。」[29]《說文解字》融下：「融，炊气上出也。」《左傳》昭公十八年：「夏，五月，火始昏見。丙子，風。梓慎曰：是謂融風，火之始也。……曰：宋衛陳鄭也。數日，皆來告火。」《春秋經》：「夏，五月，壬午，宋衛陳鄭災。」杜預注：「東北曰融風。」《淮南子・墬形篇》：「東北曰炎風。」[30]所謂的「火始昏見」，「火」指的是星宿中的心宿，也就是大火星。古代星占觀念往往以天象變化來符應人事，心宿若是開始黃昏出

---

29 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，拙編：《新添古音說文解字注》（臺北：洪葉文化公司，1999 年），頁 6。本章所引《說文解字》皆出自此版本，後文不另加注出處。

30 何寧撰：《淮南子集釋》（北京：中華書局，2006 年），頁 317。

現，則氣候開始燥熱，是為夏季，此時天乾物燥，易有火災，所以稱其風為「融風，火之始也」。融是表示炊氣上出，即熱炎之氣，〈墬形篇〉遂名之為「炎風」，所以「融」不是實狀的火焰，而是火之氣。因此《太平御覽》卷五二九引《五經異義》:「灶神祝融。」[31]《風俗通義・祀典》:「顓頊氏有子曰黎，為祝融，祀以為灶神。」[32]祝融可以為灶神，可以為熟食者。「祝」「融」兩字結合的原義為「禱火」，火一出自然，則禱祝天火之降；一出人為，則成為掌火之官，這兩者其實是「祝融」一詞的雙衍義，祝融也就逐漸成為南方主夏的帝王了。《山海經・海外南經》:「南方祝融，獸身，人面，乘兩龍。」《管子・五行》:「黃帝得祝融而辨於南方。」[33]歷來祝融的相關說法都與火有關，因此而與南方的關係密切，於是有《越絕書》卷四「祝融治南方」[34]之說，加上祝融為顓頊之子犁的說法，或許是祝融得以被列為上古帝王的主因，但是這卻無法解釋武氏祠西壁第二層的上古帝王圖像為何將祝誦（祝融）置於顓頊之前。

至於東漢鄭玄以伏羲、女媧、神農為三皇，女媧是上古帝王的說法似乎可以上溯自《楚辭・天問》:「女媧有體，孰制匠之？登立為帝，孰道尚之？」[35]然而這兩個問句是否都在指女媧，而視女媧為「帝」，容有再斟酌的空間。不過從緯書《春秋運斗樞》:「伏羲、女媧、神農是三皇也。

31　〔宋〕李昉等：《太平御覽》（臺北：臺灣商務印書館，四部叢刊三編本，1989年），卷529，頁2399。

32　〔漢〕應劭撰：《風俗通義》（上海：上海古籍出版社，1995年），頁57。

33　〔清〕戴望著：《管子校正》（上海：上海書店，諸子集成本，1994年），頁242。本章所引《管子》皆出自此版本，後文不另加注出處。

34　楊家駱主編：《越絕書》，(臺北；世界書局，1962年），頁68。

35　〔宋〕洪興祖注：《楚辭補注》（臺北：大安出版社，1999年），頁149。本章所引《楚辭》皆出自此版本，後文不另加注出處。

皇者天，天不言，四時行焉，百物生焉。」[36]《春秋元命苞》：「伏羲、神農、女媧為三皇。」[37]以及東漢高誘注《淮南子・覽冥篇》稱之為「陰帝」[38]，注《淮南子・說林篇》說：「女媧，王天下者也。」[39]東漢時期將女媧視為上古帝王[40]，並列入黃帝之前的三皇之列，一直影響到唐代司馬貞的《史記・補三皇本紀》。關於女媧的傳世記載，大多集中於補天、造人的神話。武氏祠西壁第二層的上古帝王圖像以伏羲、女媧交尾圖為畫面，榜題卻隻字不提女媧，所取擇的條件應該不在於單純「三皇」的問題，而是另有文化上的考量。[41]

第二節　伏羲形象的轉變與凸顯

歷來認為伏羲之說晚出，為先秦典籍所罕見，最早的記載如《莊子・人間世》：「是萬物之化也，禹、舜之所紐也，伏戲几蘧之所行終，而況散焉者乎！」《莊子・胠篋》提及十二位上古帝王有伏羲氏，《史記・封禪書》：「虙羲封泰山，禪云云。」《列子・湯問》：「帝憑怒，侵滅龍伯

36　安居香山、中村璋八編：《緯書集成》（石家莊：河北人民出版社，1994 年），中冊，頁 710。

37　安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，中冊，頁 589。

38　何寧撰：《淮南子集釋》，頁 479。

39　何寧撰：《淮南子集釋》，頁 1186。

40　據信是西漢緯書的《遁甲開山圖》已建構出帝王系譜的規模：「女媧氏沒，大庭氏王，有天下，五鳳異色。次有柏皇氏、中央氏、栗陸氏、驪連氏、赫胥氏、尊盧氏、祝融氏、混沌氏、昊英氏、有巢氏、葛天氏、陰康氏、朱襄氏、無懷氏，凡十五代皆襲庖犧之號。自無懷氏已上，經史不載，莫知都之所在。」

41　歷來關於三皇五帝的說法甚多，本章不一一列舉。有關其他說法，可詳見劉起釪：《古史續辨》（北京：中國社會科學出版社，1991 年），頁 105-116。另，關於女媧神話的問題可參考本書第一章、第三章。

之國使阨，侵小龍伯之民使短。至伏羲神農時，其國人猶數十丈。」[42]伏羲在典籍中出現的肇興，就是上古帝王形象。雖然後世如《太平御覽》卷七十八引《詩緯・含神霧》：

> 大跡出雷澤，華胥履之，生伏義。[43]

晉代皇甫謐《帝王世紀》：

> 有巨人跡出於雷澤，華胥以足履之有娠，生伏義，長于成紀。[44]

晉代郭璞（276-324）注《山海經・海內東經》引《河圖》：

> 大迹在雷澤，華胥履之而生伏義。

唐代司馬貞《史記・補三皇本紀》：

> 太昊庖犧氏，風姓，代燧人氏繼天而王。母曰華胥，履大人跡於雷澤，而生庖犧於成紀。蛇身人首，有聖德。

或者是唐代李冗的《獨異志》首次在文獻中出現伏羲、女媧兄妹婚的記載：

> 昔宇宙初開之時，只有女媧兄妹二人在崑崙山，而天下未有人民。議以為夫妻，又自羞恥。兄即與其妹上崑崙山，咒曰：「天若遣我兄妹二人為夫妻，而煙悉合；若不，使煙散。」於

42　楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，1997 年），頁 154-155。

43　〔宋〕李昉等：《太平御覽》，頁 493。

44　〔晉〕皇甫謐：《帝王世紀》（北京：中華書局，叢書集成初編本，1985 年），頁 2。

是煙即合，其妹即來就兄，乃結草為扇，以障其面。今時人取婦執扇，象其事也。[45]

這些感應而生的說法和兄妹婚的記載，都無法完全說解武氏祠西壁第二層上古帝王圖像中，榜題為伏羲的圖像為何會是伏羲、女媧交尾圖？

1942 年出土於長沙市東南子彈庫的戰國《楚帛書》中，〈四時篇〉載有關於創世經歷三個階段的神話：第一階段，雹戲及其配偶神女〔皇〕[46]生育四子之後，在一片混沌之中開闢天地；第二階段，炎帝、祝融、帝俊協同雹戲四子：「長曰青榦，二曰朱四單、三曰□黃難、四曰□墨榦」[47]，建立天體與下界的空間秩序；第三階段，共攻（共工）完成十日、四時的時間秩序。這是目前所見早期最完整的中國創世神話的文字紀錄。

雹戲，即為伏羲；在古籍中伏羲或作「庖犧」、「庖戲」，應無爭議。但是如果難以辨認的女〔皇〕，確實指的是「女媧」的話[48]，那麼〈四時篇〉的記載無疑是增加了中國創世神話的內容，同時也填補了伏羲女媧為夫婦這樣說法的一段空白：各地的漢畫像石圖像中，有不少伏羲、女媧人首蛇身交尾的圖像，包括武氏祠西壁第二層的圖像，但是伏羲、女媧為夫婦的文字紀錄卻出自唐代李冗的《獨異志》。〈四時篇〉關於伏羲、女媧為夫婦而生四子的說法，最遲約在戰國晚期就出現，則漢畫像石圖像中伏

45 引自〔清〕紀昀等《文淵閣四庫全書》集部・詩文評類・歷代詩話卷五十（臺北：臺灣商務印書館），第 422 冊，頁 40。唐代盧仝〈與馬異結交〉詩亦有「女媧本是伏羲婦」之語。

46 〔 〕符號代表原文殘泐不全，難以辨識。

47 □符號表示缺文或原文不識。本章《楚帛書・四時篇》原文，基本參考李零：《長沙子彈庫戰國楚帛書研究》（北京：中華書局，1985 年），頁 64；饒宗頤、曾憲通：《楚地出土文獻三種研究》（北京：中華書局，1993 年），頁 130-248。〈四時篇〉一般也稱「甲篇」。

48 歷來學者多認為是女媧，例如饒宗頤：〈楚繒書之摹本及圖像——三首神、肥遺與印度古神話之比較〉，《故宮季刊》第 3 卷第 2 期。另可參考本書第三章。

羲、女媧的交尾，正是夫婦結合的直接表現。

伏羲之名，古無定詞，或者出自於依音定字，其原始意義難以斷決。即使如此，歷來以「羲」自為名者有羲和、常羲。《山海經・大荒南經》：「東南海之外，甘水之閒，有羲和之國。有女子名曰羲和。方日浴于甘淵。羲和者，帝俊之妻，生十日。」《山海經・大荒西經》：「有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二。」袁珂引郭璞注：

> 羲和蓋天地始生，主日月者也。故（歸藏）啟筮曰：「空桑之蒼蒼，八極之既張，乃有夫羲和，是主日月，職出入，以為晦明。」又曰：「瞻彼上天，一明一晦，有夫羲和之子，出于暘谷。」故堯因此而立羲和之官，以主四時，其後世遂為此國。

《尚書・堯典》有羲和、羲仲、羲叔等，都是掌理天文之官。《說文解字》：「羲，氣也。」〈四時篇〉說伏羲「出自□震」，說明雹戲的來源與「震」相關。震可解釋為「雷」，如《詩經・十月之交》云：「爗爗震電。」鄭箋：「震，雷也。」《說文解字》釋雷為：「陰陽薄動，雷雨生物者也」，《說卦》曰：「萬物出乎震」，綜合這些記載來看，伏羲應該具有雷神、雷祖的神格[49]，如同《山海經・海內東經》中的雷神：「雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。」伏羲可能原來就是與天象徵候有關的神，至於伏羲與雷的關係，也可能是伏羲、太昊在後世之所以會合而為一的原因之一。

伏羲是唯一擁有配偶神的創世神，〈四時篇〉記載伏羲娶女皇（媧）為妻，而後生育四季之神，象徵生殖力的起源。後世古籍裡的伏羲含有生育祖神的意義，如《路史・太昊紀》：「太昊伏戲氏，方牙，一曰蒼牙。

---

49 院文清：〈楚帛書中的神話傳說與楚先祖譜略證〉，收入《文物考古文集》（武漢：武漢大學出版社，1997 年），頁 56，其認為雹戲為雷神之祖。

風姓，是為春皇。」[50]及《拾遺記》：「以木德稱王，故曰春皇，其明睿照于八區，是謂太昊。昊者，明也，位居東方，以含養蠢化，叶於木德，其音附角，號曰木皇。」[51]在神話思維中，春天象徵生殖的季節，春季之神因而成為象徵生殖起源的神祇。而在帛書中，是以雹戲、女（媧）皇配偶神共同象徵生命的起源。

創世神話形成於人對於宇宙萬物來源的探究，在探索天地的過程中，展現人類對於生命本質的認知，並且從人類生命與自然現象之間的衝突，擷取自然物質作為文化起源的工具，藉以調和、化解人與自然的對立，人的價值亦由此而凸顯出來。因此，創世神話的內容包括了「天地的形成、人類的起源、族源神話、天象的來歷、各種文化現象的起源」五類[52]，其所關注的範疇主要針對時間、空間的感知，因為「在神話思想中，空間和時間從未被看作是純粹的或空洞的形式，而是被看作統治萬物的巨大神秘力量」[53]，創世神話中的母題總是基於實際生活的行動與想像，而又聯繫於某種不可言喻的神秘因素，逐漸在宇宙的範疇中發展而成。

武氏祠西壁第二層上古帝王圖像將伏羲、女媧交尾圖置於上古帝王之首，應該有歷史起始於創世的意涵。創世是世界神話的重要主題，狹義的創世神話，單指天、地、山、川、日、月、星、辰等現象的創造；廣義的創世神話則是對於宇宙萬事萬物最初起源的說明，包括天地的生成、人類的起源、世界的毀滅與再造。廣義的創世神話，在意義詮釋上，可以從五個層面進行考察：（一）當時人對於生物（生命）產生的概念；（二）當時人對於自然現象的理解方式；（三）當時人對於未知力量來源的想像；（四）

---

50 〔宋〕羅泌：《路史‧後紀一》，頁 1A。

51 引自〔清〕馬驌：《繹史》（上海：上海古籍出版社，1993 年），卷三太皞紀，頁 17。

52 說見陶陽、牟鍾秀：《中國創世神話》（上海：上海人民出版社，1989 年），頁 8-12。

53 卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）：〈人類的空間與時間世界〉，《人論》（台北：桂冠圖書股份公司，2005 年），第四章，頁 63。

當時人對於自己與自然，自己與社群，甚或自己與自己之間關係的態度；（五）當時人對於歷史（時間）、環境（空間）試圖理解、認知的概念。質言之，即創世神話反映出當時人的生命觀、認識觀、宗教觀、倫理觀和宇宙觀。伏羲、女媧交尾圖就具有這樣的意義：不僅代表生命起源的看法，也表現出注重人倫觀念以及由神的時代轉變為人的歷史的文化思維。

人倫觀念與歷史演變的這兩層意義，應該是武氏祠西壁第二層上古帝王圖像的主題，所以伏羲、女媧交尾圖的榜題不對交尾意涵和女媧事蹟進行著墨，而僅僅提到伏羲的部分：「伏戲倉精，初造王業，畫卦結繩，以理海內」。其實在歷來文獻中，伏羲的神話意義主要表現於雷神和取代東方青帝太皞的成分。在五行觀念裡，東方為木，為春，本就有生命肇始的意義。前引《詩緯・含神霧》：「大跡出雷澤，華胥履之，生宓犧。」如果伏羲具有雷雨之類的內在形象意義的話，女媧的原始形象即為土地，古人以男性為陽、為乾、為天、為父，以女性為陰、為坤、為地、為母，陰陽交合、乾坤混成以化生萬物，位於天地之間的虹、蜺，是雲雨之後的產物，被認為是「陰陽交」的現象。天的施雲佈雨，地的育載萬物，如同男女交合以孕生後代。伏羲、女媧為夫婦的交尾說法，最初可能就是與陰陽交合的天象變化有關。然而文獻中更多有關伏羲的記載，尤其是戰國以降，主要在於文化始祖形象。例如：

> 古者庖犧氏之王天下，仰則觀象於天，俯則觀法於地，中觀鳥獸之文，與天地之宜。近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。（《易・繫辭》）[54]

> 虙戲作造六畫，以迎陰陽，作九九之數，以合天道，而天下化

54 〔清〕阮元審定：《十三經注疏・易經》（臺北：藝文印書館，1989 年），繫辭下，頁 166。

之。(《管子・輕重戊》)

虙方牙，蒼精作易，無書以盡序。驗曰：矩衡神五鈐興象，出亡徵應。鄭玄注：矩，法也。鈐，猶要也。虙戲時質道樸，作易以為政令而不書，但以畫見其事之形象而已矣。(《易緯通卦驗》)[55]

伏羲氏以木德王天下，……推列三光，建分八節，以爻應氣，凡二十四氣，消息禍福，以制吉凶。(《春秋內事》)[56]

昔在天皇，肇修文教，始畫八卦，明君、臣、民、物、陰、陽、兵、象，以代結繩之政。出言惟辭，制器惟象，動作惟變，卜筮惟占。(《古三墳書》)[57]

榜題中的「倉精」即為「蒼帝」，就是東方的青帝，取的是神話、天象和五行觀念中的內涵，屬於神的性質。「初造王業，畫卦結繩，以理海內」，取的是《易繫辭》以下的文化始祖形象，屬於聖王（人）的性質。[58] 伏羲就是在這樣的文化始祖形象上成為上古帝王序列的開端，其始祖意義也逐漸超越並取代黃帝的地位，而成為上古史之首。

第三節 神話的回答與歷史的填補

由神話人物轉變為歷史帝王，是中國神話的質性之一，被視之為中國

55 安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，上冊，頁 191。

56 安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，中冊，頁 887。

57 〔明〕范欽訂：《三墳》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1985 年），頁 686。

58 《說文解字・敘》：「黃帝之史蒼頡，見鳥獸蹏迒之迹，知分理之可相別異也，初造書契。」蒼帝伏羲在文化意義中，或許與蒼頡有關。

神話淵藪的《山海經》也有類似的情況。《山海經・海內經》的內容結構大致可以分為兩大段落：第一段落是以都廣之野為核心，彰顯其神聖性，並敘述分布於四周的主要民族；第二段落則是以文化創制的角度，敘述文明發展的進程，並由神的歷史進入人的歷史：

> 炎帝之孫伯陵，伯陵同吳權之妻阿女緣婦，緣婦孕三年，是生鼓、延、殳。始為侯，鼓、延是始為鐘，為樂風。（鍾案：文化創制的開展，樂的產生）
>
> 黃帝生駱明，駱明生白馬，白馬是為鯀。（鍾案：鯀為黃帝之裔，即禹為黃帝之裔）
>
> 帝俊生禺號，禺號生淫梁，淫梁生番禺，是始為舟。番禺生奚仲，奚仲生吉光，吉光是始以木為車。（鍾案：舟車的產生）
>
> 少皞生般，般是始為弓矢。
>
> 帝俊賜羿彤弓素矰，以扶下國，羿是始去恤下地之百艱。（鍾案：弓矢的產生與弓矢的神聖性）
>
> 帝俊生晏龍，晏龍是為琴瑟。帝俊有子八人，是始為歌舞。帝俊生三身，三身生義均，義均是始為巧倕，是始作下民百巧。后稷是播百穀。稷之孫曰叔均，始作牛耕。大比赤陰，是始為國。禹、鯀是始布土，均定九州。（鍾案：帝俊之後的文明昌盛，乃至於農業肇興）
>
> 炎帝之妻，赤水之子聽訞生炎居，炎居生節並，節並生戲器，戲器生祝融，祝融降處於江水，生共工，共工生術器，術器首方顛，是複土穰，以處江水。共工生后土，后土生噎鳴，噎鳴生歲十有二。（鍾案：農業發達而有歲時月令；對於農業的補述）

洪水滔天。鯀竊帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融殺鯀於羽郊。鯀復生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。（鍾案：對於禹布土定九州的補述，亦即以人為主體的歷史開始）

雖然關於《山海經》的成書，目前仍是謎團，但是就今天所見的資料，第一位整理者是西漢末的劉向，而完成校訂工作的是兩漢之際的劉歆。根據劉歆的〈上山海經表〉所說，劉歆將原來的 32 篇《山海經》，重新改定為 18 篇。今本《山海經》或有「一曰」的記載，可能是當時校訂時所加注的校語，反映出《山海經》最初已有不同版本，以及口傳與書寫之間的「民間文學現象」。劉歆校訂的《山海經》，沒有今本的第 14 卷（篇）以下的《大荒經》和〈海內經〉，所以才會有《漢書・藝文志》所說的 13 篇。18 篇和 13 篇的差異，應該只是各篇劃分的問題，內容則是一致的。最早為《山海經》作注者是晉朝的郭璞，根據《隋書・經籍志》和《新唐書・藝文志》說郭注的《山海經》為 23 卷本，應該是將劉歆重新改定的 18 篇加上《大荒經》、《海內經》共 5 卷而來的。至於這 5 卷是否為郭璞個人所加？則不得知。唐宋兩代同時流傳 18 卷本和 23 卷本的《山海經》，內容幾乎相同，只是卷數分法不一。但是因為 18 卷之說比較符合劉歆〈上山海經表〉所說的數目，所以即使有《大荒經》、《海內經》的問題，宋代以後逐漸以 18 卷本為主流，成為今天所見到的版本。南宋王應麟《玉海》卷 15 引《中興書目》提到：「《山海經》十八卷，晉郭璞傳，凡二十三篇。每卷有贊。」可以視為 18 卷本和 23 卷本的過渡說法。[59]

《山海經》各經都具不同的內容和文字風格，如果要為《山海經》建

59 以上參考陳連山：《《山海經》學術史考論》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 35-46；71-80。

構體系，不能忽略掉《山海經》非一人一時一地之作的前提。今本《山海經》的第一卷到第五卷，是屬於《山經》（五藏山經）的部分，其特色在於：（一）位處四海之中；（二）以記錄海內山系為主；（三）記載海內各地山川寶藏、怪奇之物；（四）表現巫醫不分的食療之法；（五）記載觀察徵兆、吉凶之法；（六）記載祭祀山神的祭品。第六卷到第九卷為《海外經》，其特色在於：（一）因圖以為文；（二）多殊方異物，且神人不分；（三）多記載上古帝王後裔；（四）出現「一曰」現象；（五）有特殊的地理觀；（六）有特殊的壽命觀念。第十卷到第十三卷為《海內經》，其特色在於：（一）補述《山經》內容；（二）敘述方式近似《海外經》；（三）記載現實的異國、異族；（四）東方多海中之地。第十四卷到第十七卷為《大荒經》，其特色在於：（一）東西方多日月出入之山；（二）出現四海與四風之神；（三）說明各國族源；（四）多農業文明敘述。第十八卷即前引獨立成卷的〈海內經〉。雖然如同清代郝懿行所認為的：

> 據郭此言是此以下五篇皆後人所述也，但不知所自始，郭氏作注亦不言及，蓋在晉以前，郭氏已不能詳矣。今考本經篇第，皆以南西北東為敘，茲篇以後，則以東南西北為次，蓋作者分別部居，不令雜廁，所以自別於古經也。又海外海內經篇末皆有「建平元年四月丙戌」已下三十九字，為校書款識，此下亦並無之。又此下諸篇，大抵本之海外內諸經而加以詮釋，文多淩雜，漫無統紀，蓋本諸家記錄，非一手所成故也。[60]

晚出的四卷《大荒經》和單一卷〈海內經〉的寫作年代是否也最晚，其實目前仍無定論。但是若單就單一卷的〈海內經〉來看，與《易・繫辭》在文明演進的觀念上有類似的情況：

60　據袁珂：《山海經校注・大荒東經》所引。

> 古者包犧氏之王天下也，……於是始作八卦，……作結繩而為網罟，以佃以漁……包犧氏沒，神農氏作。斲木為耜，揉木為耒，耒耨之利，以教天下……日中為市，致天下之民，聚天下之貨，交易而退。各得其所……神農氏歿，黃帝堯舜氏作。通其變，使民不倦，神而化之，使民宜之。易窮則變，變則通，通則久，是以自天祐之，吉無不利，黃帝堯舜垂衣裳而天下治，……刳木為舟，剡木為楫，舟楫之利，以濟不通，致遠以利天下……服牛乘馬，引重致遠，以利天下……重門擊柝，以待暴客……斷木為杵，掘地為臼，臼杵之利，萬民以濟……弦木為弧，剡木為矢，弧矢之利，以威天下……上古穴居而野處，後世聖人易之以宮室，上棟下宇，以待風雨……古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野，不封不樹，喪期無數，後世聖人易之以棺槨……上古結繩而治，後世聖人易之以書契，百官以治，萬民以察……[61]

《易・繫辭》的成書時代最遲應該不晚於戰國，其上古帝王系統基本為伏羲、神農、黃帝、堯、舜，並分述各帝王的聖德與文化成就，與《國語》同樣是較早期以帝王順序為綱的文化史紀錄。伏羲、神農、黃帝、堯、舜，乃至於女媧、祝融、顓頊、帝嚳、禹等人物，其實都是神話研究的對象。神話原本就具有推原的功能與意義，不管是創世神話、自然神話，論及思維的根柢其動機都是以推原為起始。像〈海內經〉、《易・繫辭》、《國語》這類的文化史解釋，通常會歸之為文化創制神話或傳說。創制是在回答文化體制與物質文明的來源，包涵了當時人所有在實際生活

61　〔清〕阮元審定：《十三經注疏・易經》（臺北：藝文印書館，1989 年），繫辭下，頁 166-169。

上的種種制度或物品的推溯。一般所見關於文化創制的內容，可以分為五大類：（1）婚姻；（2）樂器；（3）民生物質；（4）農業；（5）其他文化活動。大部分文化創制神話的起因，是為了歷史的建構以及對人文社會的諸多現象進行解釋。不過這種倒溯式的歷史建構，往往會成為單純的託古之說。其託古的對象可能是具有崇拜意義的上帝或神祇，也可能是傳說中的英雄，或者是歷史認知中的現實人物，包括古帝王、知名的箭垛型人物，當然也可能是被刻意編造出來的虛構人物。對於這種情況，徐旭生《中國古史的傳說時代》認為：

> 我國研究古代歷史的人大致可分為兩大派：第一可以用儒家為代表。……他們的著作裡面所保存的材料是經過一番審慎的選擇的。他們並不冒險去作大膽的推斷。大致說起，可以說他們的態度同現代真正歷史家的態度還是相近的。……孔子、墨子、孟子、荀子、韓非子、太史公、劉歆以及此後的譙周、劉恕、金屢祥等全可以說是屬於此派的。第二派可以用方士為代表。……他們對於傳說或記錄勤於搜求；可是另一方面他們在主觀方面的想像力又很豐富，膽子又很大，於是就不難把所搜羅到的可靠的或不很可靠的材料，揉雜些他們自己的想像，創造出來些偉大系統。……鄒衍、《命曆序》的作者、《丹壺書》的作者，以及邵雍、羅泌等全屬此派。[62]

顧頡剛〈與錢玄同先生論古史書〉則是關注另一個面向的問題：

> 我很想做一篇層累地造成的中國古史，把傳說中的古史的經歷詳細一說。這有三個意思。第一可以說明「時代愈後傳說的古

62　徐旭生：《中國古史的傳說時代》（臺北：里仁書局，1999 年），頁 309。

史期愈長」如這封信裏說的，周代人心目中最古的人是禹，到孔子時有堯舜，到戰國時有黃帝、神農，到秦有三皇，到漢以後有盤古。第二，可以說明「時代愈後傳說中的中心人物愈放大愈大」如舜，在孔子時只是一個「無為而治」的聖君，到〈堯典〉就成了一個「家齊而後國治」的聖人，到孟子時就成了一個孝子的模範了。第三我們在這上即不能知道某一件事的真確的狀況，但可以知道某一件事在傳說中的最早的狀況。我們即不能知道東周時的東周史，也至少能知道戰國時的東周史；我們即不能知道夏商時的夏商史，也至少能知道東周時的夏商史。[63]

「層累說」是當時疑古學派顛覆上古史的主要利器，藉以推翻上古史的真實性。持平而論，歷史的層累現象是建立在兩個背景基礎之上：第一個基礎是「崇古」、「競古」的心理；第二個基礎是隨著理性的逐漸抬頭，勢必拉長創世與歷史之間的時間距離。

《楚帛書・四時篇》雖然是目前所見最早的中國創世神話，其中並沒有提到創世之後的歷史情況。但是根據《藝文類聚》引三國徐整《三五曆紀》對於盤古的記載：

天地混沌如雞子，盤古生其中。萬八千歲，天地開闢，陽清為天，陰濁為地。盤古在其中，一日九變，神於天，聖於地。天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。如此萬八千歲，天數極高，地數極深，盤古極長。後乃有三皇。[64]

63 顧頡剛：〈與錢玄同先生論古史書〉，收入顧頡剛等著，藍燈出版社編著：《古史辨》（臺北：藍燈文化，1993年），第一冊，頁 60。

64 〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1982 年），冊 1，頁 2。

以及《繹史》另引徐整《五運歷年記》說：

> 首生盤古，垂死化生。氣成風雲，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地理，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木，齒骨為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甿。[65]

這兩段文字，前者的創世內容是盤古隔開天地之後而有三皇的產生，以符合「數起於一，立於三」的數術觀念，「成於五」應該就是指三皇之後的五帝，暗合文化創制的記載背景；後者則是以盤古垂死化生，身上諸蟲化為人類，屬於人類起源神話的一種。前者表現由神話而歷史的銜接，兩者比較則有三皇地位不同於庶民的差異，以凸顯三皇的神聖性。

較此更早有《楚辭・天問》，由混沌未開的「遂古之初，誰傳道之？上下未形，何由考之？冥昭瞢闇，誰能極之？馮翼惟像，何以識之？明明闇闇，惟時何為？陰陽三合，何本何化？」到創世之後的「舜閔在家，父何以鱞？堯不姚告，二女何親？」與治水敷土有功的「禹之力獻功，降省下土四方」、「啟代益作后，卒然離蠥」、「帝降夷羿，革孽夏民」。基本上，這樣的記載也是在表現神話創世到歷史開展的意義。只是神話創世與歷史開展之間的時間空隙，《楚辭・天問》與《三五曆紀》、《五運歷年記》都沒做出較多的填補。

然而相較於《楚辭・天問》，徐整「萬八千歲」的說法雖然是虛數，卻也說明徐整注意到混沌從無到有與天地開隔的時間長度。起初儒家祖述堯、舜、禹，到《國語・魯語上》於堯、舜之前出現黃帝、顓頊、帝嚳，《莊子・胠篋》以十二位上古帝王來推古黃帝之前的帝系等，都是間接的在拉長歷史的時間長度。到了緯書《春秋命曆序》，這種拉長歷史時間長

65　〔清〕馬驌著，劉曉東等點校：《繹史》（濟南：齊魯書社，2000 年），冊 1，頁 2。

度的造說，已經出現空前的巔峰：

> 自開闢至獲麟二百七十六萬歲，分為十紀，則大率一紀二十七萬六千年。十紀者：九頭一也，五龍二也，攝提三也，合雒四也，連通五也，序命六也，循蜚七也，因提八也，禪通九也，流訖十也。[66]

武氏祠西壁第二層的上古帝王形象圖像，榜題起於伏羲，而以伏羲、女媧交尾圖作為圖像，應該是建立在創世、人類起源的意義上；伏羲「初造王業，畫卦結繩，以理海內」的榜題，是展現東漢視伏羲為文明始祖的觀念。接續伏羲之後的祝融，從榜題「無所造為，未有耆欲，刑罰未施」對照武氏祠西壁第二層最後的兩個榜題：「夏禹長于地理，脉泉知陰，隨時設防，退為肉刑」、「夏桀」來看，一者是反映出《莊子・胠篋》：「當是時也，民結繩而用之。甘其食，美其服，樂其俗，安其居，鄰國相望，雞狗之音相聞，民至老死而不相往來。若此之時，則至治已」的道家治世思想；再者是作為從神話創世到歷史開展之間的填補性代表人物。夏禹的「隨時設防，退為肉刑」意味著刑罰益重、王權益高，之後而有「夏桀」，除了誡惡示善，以夏桀亡國為後人警戒之外，也有歷史倒退的崇古意義在其中。

信立祥認為，武氏祠畫像的歷史傳說故事「幾乎完美地表現和贊頌了儒家以『仁』為核心、以『忠、孝、節、義』為主要內涵的道德準則，在漢代畫像石建築中，這是一個絕無僅有的孤例。筆者認為，這與祠堂主人

---

66 安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，中冊，頁 885。據《路史・餘論・太素之年》：「按《春秋命曆敘》自開闢至獲麟二百二十七萬六千歲，分為十紀。漢嘉平中沛相計掾陳晃上言：曆元不正。謂自開闢至獲麟凡二百七十五萬九千八百八十六歲。故《易乾鑿度》、《春秋元命苞》云二百七十六萬歲。每紀為二十七萬六千年。」這類的觀念應該在緯書系統中已被廣泛接受。

公的政治思想傾向有著密切的關係。」[67]然而西壁的上古帝王形象圖像卻又是信立祥所說的「孤例」中的「孤例」，在目前所見的漢代畫像中，完全沒有類似武氏祠這樣的歷史觀念或類似圖像。

武氏祠建於東漢末，正是各種上古史譜系眾聲喧嘩的時代，自然受到當時許多觀念的影響。不過武氏祠面對上古帝王的選擇與排列，顯然是有所繼承，也另有特出的主張：繼承的是黃帝、帝顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜等自《史記・五帝本紀》已確立的上古史基幹不變，五帝之後下接夏禹而以夏桀亡國為斷代；繼承〈世經〉以伏羲為敘史的開端，神農的排序介於伏羲與黃帝也不變；繼承《莊子・胠篋》將祝融納入上古帝王譜系；繼承《易・繫辭》彰顯伏羲、神農、黃帝、夏禹的文化功績。特出之處則是呼應《楚帛書》所載伏羲、女媧創世的神話，並以交尾的圖像來表現，以及出現對於《老子》之類道家政治理想的崇拜。

武氏祠西壁第二層的十位上古帝王，除了夏桀，都可以算是兼具神話性質的人物。神話是一種通過語言符號來具體表現的思維結果，產生的過程是：

> 集體原始思維的詮釋、信仰──→限定人物、限定場合的講述、書寫──→原始宗教與上古傳說的形成──→現實功能的需求與刺激──→進入不同時期的不同文獻

影響神話文本的主因，就在於「現實功能的需求與刺激」的問題上。「限定人物、限定場合的講述、書寫」的「限定」問題，自然也可以被包含在「現實功能的需求與刺激」的問題上。神話，事實上是在試圖回答人的既有知識所無法探究、實證的各種現象，所以產生神話的主要原因在於推原。當創世或人類起源的思維與說法成形，隨著經驗、知識的累積，可

67　信立祥：《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000 年），頁 128。

信、可實證的歷史會逐漸拉大原有神話與當下現實的時空距離，於是填補性的作用就會應運而生。

這是神話符號運用的結果。如果填補性作用是由神話人物來進行的話，如武氏祠西壁第二層的上古帝王，往往就會使得神話人物出現「後神話現象」：以「神話」為核心來加以演繹、附會、假借的話語，但是已經不具備詮釋性或神聖性。因此，除了伏羲有「倉精」的概念、交尾圖的形象，或是榜題與神話核心仍舊相符的神農氏之外，武氏祠西壁第二層的這些上古帝王都已經脫離神話，成為典型的歷史帝王。

第六章

現代神話小說的符號應用：以〈奔月〉、〈最後之箭〉為例



所謂的「神話小說」，顧名思義是「神話」與「小說」的組合體，屬於小說創作的一個類別；而神話小說也稱為是一種「神話書寫」。關於「神話書寫」的命題，大致可以有三種理解方式：

（一）神話書寫即「書寫神話」，所創作的文本就是神話；

（二）視神話為一種意識型態，神話書寫即在於表現該神話的意識型態；

（三）神話只是一種創作書寫的依據，以神話為素材來進行演繹並賦予新意，甚至同時兼具前兩種理解。

神話小說往往是第三種情況。至於只是將神話作為「典故」的譬喻之用，則不是神話書寫的真正範疇；而如果只是翻譯，將傳統神話的文言文故事以通俗語體寫出來的改寫，即使是意譯而非直譯，也不能夠算是真正的神話小說。

在現代小說出現之前，其實已經不乏神話小說的作品。但是傳統小說中的神話小說，基本上都帶有他敘說書或是通俗章回演義的色彩，創作者本身的作意以及人生的觀照，經常是難以彰顯出來的。也就是說，作者或編撰者個人意識的表達往往不是傳統神話小說的重點，歷史的性質與神怪的成分才是傳統神話小說之所以為小說的主要目的。中國神話的流傳與記載，確實有許多不完整的部分，而神話小說對於神話的重述與再造，或許如周濤〈在「世俗」與「經典」之間——關於「重述神話」的思考〉一文中提到的：

> 神話的價值或許就在於它的不斷被「重述」以及因此而表現出的原型意義，假如我們把這裡的「神話」理解為一般意義上的文學經典，其經典化的過程也正是在不斷的「重述」中完成

的，換言之，「重述神話」是文學文本經典化的有效途徑。[1]

神話小說是對於神話片段記載的一種「填補」與「串接」。但是當作者或編撰者的創作意識凌駕於「重述原典」的時候，神話小說就成為擴大神話文學意義與範疇的重要創作，同時也成為反映現實的表達工具。

魯迅是我國第一位將神話列入中國小說史的作家，也是我國近代神話學的重要開創人物之一。另一方面，魯迅被認為是創作現代新小說的第一人。魯迅在《吶喊》與《彷徨》這兩本小說集子之外，還有一本相對而言比較為人忽略的《故事新編》。雖然歷來的研究者因為對《故事新編》文學藝術價值的偏見，認為是不值得一提的失敗之作，然而《故事新編》的寫作與編成卻是歷經了十三年之久[2]，與魯迅小說創作的黃金時期幾乎相同，因此李怡的〈魯迅人生體驗中的《故事新編》〉認為：

> 《故事新編》的創作歷時整整 13 年，從 1922 到 1935，魯迅的情感世界經受了多少風霜雨雪，發生過了多少波瀾曲折的變化，因此，它顯然缺少《吶喊》、《彷徨》那樣明顯的情感凝聚性，它是在一條分明存在的變動著的人生體驗線索中，保持著別樣的內在統一與有機聯繫。[3]

《故事新編》一書所收錄的，都是魯迅以傳統的神話、傳說、歷史故事作為基本素材，而加以重新創作的小說作品。在這本集子的 8 篇小說

1　周濤：〈在「世俗」與「經典」之間——關於「重述神話」的思考〉，《民族文學研究》2008 年第 1 期，頁 91。此文認為神話小說一類的作品基本上就是「重述神話」。

2　第一篇〈補天〉原題作〈不周山〉，最先是在 1922 年 11 月發表，最後一篇〈起死〉則發表於 1935 年 12 月。

3　李怡：〈魯迅人生體驗中的《故事新編》〉，《中國現代文學研究叢刊》1999 年 3 期，頁 235。

中，至少有兩篇可以歸之為神話小說。[4]本章不擬就《故事新編》進行通盤的討論，而是以其中〈奔月〉[5]一篇作為現代新小說發展初期少數有關神話小說作品的一個例子，來凸顯魯迅個人意識的展現。同時，在臺灣當代文壇也屬少數的神話小說作品中，選擇題材相近者，為王孝廉所創作的〈最後之箭〉三部曲[6]來作為比較的對象，藉此討論現代神話小說的藝術表現，以及未來可以思考的發展趨勢。

第一節　魯迅〈奔月〉的結構及其現實性

以現代短篇神話小說創作來看，魯迅應該仍是第一人，即使魯迅有的時候認為在創作的態度上不太認真。[7]〈奔月〉是《故事新編》的第二篇，取材自神話傳說中后羿、嫦娥的故事群，其中包括后羿的學生逢蒙。在小說這三個主要人物中，羿被塑造成是一個過氣而無奈的英雄，嫦娥是一個驕氣而任性的妻子，逢蒙則是一個霸氣且得意揚揚的挑釁者。

全文共分三章。一開始魯迅即以長篇幅描寫打獵返家時的羿：

> 聰明的牲口確乎知道人意，剛剛望見宅門，那馬便立刻放緩腳

4　即〈補天〉、〈奔月〉。但是魯迅在 1935 年 12 月《致增田涉》：「目前正以神話作題材寫短篇小說，成績也怕等於零。」《致王冶秋》：「現在在做以神話為題材的短篇小說，須年底才完。」從完稿時間看，魯迅說的是〈採薇〉、〈出關〉、〈起死〉。但是這三篇其實只能算是歷史小說或傳說小說，魯迅與本章對神話小說的見解並不完全相同。

5　本章所採版本為楊澤編：《魯迅小說集》（臺北：洪範書局，1994 年），頁 341-354。行文中不再另行標注出處。

6　本章所採版本為王孝廉：《彼岸》（臺北：INK 印刻出版公司，2004 年），頁 29-77。行文中不再另行標注出處。本書原本由臺北洪範書局於 1985 年出版，當時作者是以「王璇」筆名發表。

7　魯迅自己不只一次地講過：「《故事新編》真是『塞責』的東西，除《鑄劍》外，都不免油滑。」語見〈致黎烈文〉，1936 年 2 月 1 日。

步了，並且和它背上的主人同時垂了頭，一步一頓，像搗米一樣。

暮靄籠罩了大宅，鄰屋上都騰起濃黑的炊煙，已經是晚飯時候。家將們聽得馬蹄聲，早已迎了出來，都在宅門外垂著手直挺挺地站著。羿在垃圾堆邊懶懶地下了馬，家將們便接過韁繩和鞭子去。他剛要跨進大門，低頭看看掛在腰間的滿壺的簇新的箭和網裡的三匹烏老鴉和一匹射碎了的小麻雀，心裡就非常躊躕。但到底硬著頭皮，大踏步走進去了；箭在壺裡豁朗豁朗地響著。

剛到內院，他便見嫦娥在圓窗裡探了一探頭。他知道她眼睛快，一定早瞧見那幾匹烏鴉的了，不覺一嚇，腳步登時也一停，——但只得往裡走。使女們都迎出來，給他卸了弓箭，解下網兜。他彷彿覺得她們都在苦笑。

這是羿在〈奔月〉裡的基本形象，也是魯迅將羿重新典型化的形象。〈奔月〉的真正主人公是羿，嫦娥、逢蒙或者魯迅虛構的老婆子，都只在烘托、凸顯「羿」的處境。其他如女辛、女乙、女庚、王升、趙富（趙福）等都只是過場性質的人物，不具討論的意義。

〈奔月〉寫的是一個「男人」、也是個「獵人」的故事，這個男人曾經有著輝煌的成就：「他回憶半年的封豕是多麼大，遠遠望去就像一坐小土岡，如果那時不去射殺它，留到現在，足可以吃半年，又何用天天愁飯菜。還有長蛇，也可以做羹喝⋯⋯」但是過往的功績卻造成今日的困窘：「我的箭法掌太巧妙了，竟射得遍地精光。那時誰料到只剩下烏鴉做菜⋯⋯。」這使他在妻子嫦娥的面前抬不起頭來。

於是，羿試圖走到更遠的地方去打獵，而進入小說的第二章。羿走了六十里路，終於找到一隻「像是很大的鴿子」的禽鳥，沒想到一箭射落之

後，卻已有一個老婆子捧著帶箭的大鴿子，大聲嚷著：「你是誰哪？怎麼把我家的頂好的黑母雞射死了？你的手怎的有這麼閒哪？」在爭執之餘，羿才發現他的英雄事蹟已經被逢蒙所篡改，世人只知逢蒙而不識有羿。羿好不容易用身上帶的白麵炊餅外加五株蔥和一包甜辣醬，先換了那隻雞準備帶回去，不足之數還得明日續補，但是在心裡卻頗歡喜：「不喝雞湯實在已經有一年多了」。不料在返家路上，逢蒙突來偷襲：

> 那樣地射了九箭，羿的箭都用盡了；但他這時已經看清逢蒙得意地站在對面，卻還有一枝箭搭在弦上正在瞄準他的咽喉。

所幸羿尚有沒被逢蒙偷學走的「嚙鏃法」，這才扳回顏面。而他最為在意的還是那隻母雞沒有被壓壞。

「聽到自己的肚子裡骨碌骨碌地響了一陣」的羿，回到家中，這是第三章。在四處尋找之後，羿發現了嫦娥偷喝了道士所給的仙藥，正飛升到月亮上去了。一時激憤的羿：

> 他一手拈弓，一手捏著三枝箭，都搭上去，拉了一個滿弓，正對著月亮。身子是岩石一般挺立著，眼光直射，閃閃如岩下電，鬚髮開張飄動，像黑色火，這一瞬息，使人彷彿想見他當年射日的雄姿。
>
> 但是羿沒能將月亮射下，嘆了口氣，想了一想，最後說：「我實在餓極了，還是趕快去做一盤辣子雞，烙五斤餅來，給我吃了好睡覺。明天再去找那道士要一服仙藥，吃了追上去罷。」

在〈奔月〉中，羿和嫦娥的形象都是魯迅的創新。由射日而變為射月，也不是原來傳統故事群的範疇。羿因為嫦娥的偷藥奔月而有射月之舉

的說法，魯迅這篇〈奔月〉可能是第一篇，並影響後來的神話小說。[8]羿在《論語》、《莊子》、《淮南子》等古籍中，是有射必中的善射者[9]；在《山海經・海內經》中，則有「帝俊賜羿彤弓素矰，以扶下國，羿是始去恤下地之百艱」的記載。[10]《淮南子・本經訓》則記載了羿射日的神話：

> 堯之時，十日並出，焦禾稼，殺草木，而民無所食，猰貐、鑿齒、九嬰、大風、封豨、脩蛇皆為民害。堯乃使羿誅鑿齒於疇華之野，殺九嬰於凶水之上，繳大風於青丘之澤，上射十日而下殺猰貐，斷脩蛇於洞庭，禽封豨於桑林。萬民皆喜，置堯以為天子。[11]

羿與嫦娥的夫妻關係，應該是出自《淮南子・覽冥訓》的高誘注：「恆娥，羿妻。羿請不死之藥於西王母，未及服之，恆娥盜食之，得仙奔入月中，為月精。」恆娥就是嫦娥。這段資料中也說明嫦娥是「盜」藥，才得以飛昇至月亮的；但是〈奔月〉沒有提到西王母，而是改編自李冗《獨異志》的說法：「羿燒仙藥，藥成。其妻姮娥竊而食之，遂奔入月中」，將燒仙藥的羿變成道士。至於羿教人射箭，最早可能出於《孟子・告子上》：

8　王孝廉的〈最後之箭〉的第二部〈寒月〉有類似的描寫，但是〈寒月〉中后羿最終沒有將箭射出。再如，網路文學有署名「綠痕」所撰寫的《射月記》，其中第二章有：「那日她在鏡中的的確確是看到了后羿，她看見后羿舉弓射月，而在傳說故事中，『后羿會射月的原因，不就是為了要留住嫦娥？』」之語。見網址：http://www.b111.net/aiqing/lh-syj/02.htm，下載日期：2009.11.05。

9　關於羿善射的記載甚多，如《論語・憲問》：「羿善射。」《莊子・庚桑楚》：「一雀適羿，羿必得之。」《管子・形勢解》：「羿，古之善射者也。」《淮南子・修務訓》：「羿左臂脩而善射。」

10　袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 466。本章引《山海經》皆出此版本，行文中不再另行標注出處。

11　劉文典：《淮南鴻烈集解》（臺北：文史哲出版社，1985 年），第二冊卷八，頁 83-84。本章引《淮南子》皆出此版本，行文中不再另行標注出處。

「羿之教人射，必志於彀。」但是此處未直指逢蒙。羿與逢蒙的師徒關係，在《孟子・離婁下》：「逢蒙學射于羿，盡羿之道，思天下惟羿為愈己，于是殺羿。」這些記載就是〈奔月〉的基本素材。

然而在〈奔月〉的故事內容中，讀者卻看到羿的形象變為一個英雄氣短、時不我予的男人——耀眼的過去並不能夠成為今日生活的依靠，一天三餐的基本所需，還是要繼續謀取；甚至因為成就太高，把自己的活路給堵死了，反而變為現在生活的阻礙。無炊之嘆，透過妻子嫦娥的臉色與不告而別，將羿的窘態表露無遺。而羿的倉皇與無奈，是由於生活的重心是必須為妻子獵得「美食」，藉以博得妻子的歡心和肯定。嫦娥並不懂得羿的心情，也不想體諒羿的辛苦。在這樣的困境中，或者緬懷於回憶之中也差堪慰藉，但是偏偏那些自鳴得意的輝煌成就，不單是已經為世人所遺忘，而且被自己信賴、培養的人給有意的篡奪、掩蓋。有心之人還準備攻擊羿，試圖將羿置於死地。即使羿的能力優於對方，即使對方的冷箭仍被自己識破，可是在生活的現實下，反擊是無力的，取得美食才是最大的需求與目標。軀體是飢餓與疲憊的，然而妻子並沒有等羿回家，就收拾細軟——包括吞食了道士送給羿的仙藥，飛升到月亮上去了。這時，羿才被激發起怒意，對著月亮連射三箭，沒有如當年射日一般將月亮射下，月亮只有小傷。力不從心的羿，並沒有將怒意延續下去，因為生活還是要繼續，先吃個麵、睡個覺，畢竟吃飽睡足了才有氣力去追。

〈奔月〉寫於 1926 年 12 月。董大中在〈關于〈奔月〉的寫作〉[12]一文中的考定，可以確認〈奔月〉大約是完成於 1926 年 12 月 30 日的前後的，而從開始創作到完成，只花費了魯迅極短暫的時間。從時間來看，魯迅在寫〈奔月〉這一篇作品的時候，正是他人生的多事之秋：家庭方面，

12 詳見董大中：〈關於〈奔月〉的寫作〉，《山西文學》2007 年第 6 期，電子版：http://qkzz.net/magazine/0257-5906/2007/06/1000252 3.htm。下載日期：2009.11.05。

魯迅與周作人兩人的兄弟情誼破裂；另一方面，皇甫積慶說：

> 〈奔月〉〈鑄劍〉創作於 1926 年冬至 1927 年春，這是魯迅生活及思想發生急劇變化的時期，也是魯迅人生之旅特別多事的時刻：1926 年，與章士釗、陳西瀅筆戰餘波未息，熟識的學生即在「三一八」慘案中被殺；接著直言抗爭遭來的是北洋軍閥政府通緝的威脅，與此同時，與許廣平愛情的蘊釀、培育，輾轉南下，尋求生存的抉擇與奔波，國事家事，思想的、情感的，打擊與愛擾、仇恨與溫情，所有這些衝擊交相迫壓。[13]

不管是來自於哪方面的問題，魯迅心中必定感到痛苦不堪。因此當他來到廈門，他最需要的就是一個人安靜的思考及喘口氣，只是與許廣平的感情問題讓他無法得到休息，他只感受到自己「孤立海濱，與社會隔離」，孤獨與鬱悶的感情狠狠的撲向魯迅而來。這時候的魯迅並不是無能為力，只是他急需一個思考的空間與時間而已。但是緊接著北京李霽野與韋素園的通信，給魯迅帶來了高長虹反目攻擊的消息。在這個部份，鄭擇魁的分析說：

> 當時高長虹等人對魯迅發起了無恥的攻擊，他們一面利用魯迅作資本，一面又以謾罵魯迅來抬高自己，這完全是歷史上逢蒙之流的行徑，這些人的奸詐和陰險，使魯迅感到極大的憤怒，從古人身上照見今人的卑劣，魯迅正是抱著這樣的心情創作了

13　皇甫積慶：〈歷時創作中的變異與持恒——《故事新編》創作心理解讀〉，《魯迅研究月刊》1995 年 2 期，頁 35。

《奔月》，在這篇小說裡浸透著魯迅的內心感受。[14]

另外在背景方面，蔣濟永整理《魯迅全集》所得到的資料[15]如下表：

〈奔月〉原文	高長虹〈走到出版界〉書原文	高書具體文章
「去年就有四十五歲了」「若以老人自居，是思想的墮落」	須知年齡尊卑，是乃祖乃父們的因襲思想，在新的時代是最大的阻礙物。魯迅去年不過四十五歲……如自謂老人，是精神的墮落	出自〈1925 北京出版界形勢指掌圖〉一文
「你真是白來了一百多回」	與魯迅「會面不只一百回」	出自同上文
「即以其人之道，反諸其人之身」	正義：我深望彼等覺悟，但恐怕不容易吧！公理：我即以其人之道反諸其人之身	出自〈勾理與正義的談話〉
「你打了喪鐘」	魯迅先生已不著言語而敲舊時代的喪鐘	出自〈時代的命運〉

可見〈奔月〉小說中的「羿」，充滿著魯迅自己的身影。[16]逄蒙指的就是高長虹，嫦娥的譏嘲口吻也是出自高長虹。但是嫦娥的形象背後，並非只有高長虹一人，應該隱藏著魯迅當時的種種焦慮以及所愛所求的背叛

14 鄭擇魁：〈架起溝通歷史和現實的藝術之橋——談《故事新編》的藝術特色〉，引自孟廣來、韓日新編：《《故事新編》研究資料》（濟南：山東文藝出版社，1984 年），頁 349-350。

15 蔣濟永：〈〈奔月〉的「故事」構造與意義生成〉，頁 203。

16 楊永明甚至認為：「后羿形象中則蘊涵著魯迅自身靈魂深處的一種濃厚的『虛無感』和『自卑感』。」語見：〈〈鑄劍〉與〈奔月〉：靈魂的自我審視〉，《臨沂師範學院學報》2007 年 10 月，頁 79。

與不確定性。所以李希凡認為：

> 從題材內容來看，《奔月》當然是歌頌了古代善射英雄羿的勤勞和勇敢。我們可以看到，在羿的歷史形象塑造中，魯迅盡可能地做了「博考文獻」、概括素材的工作。但是，小說的故事情節，卻是作者在很大程度上「借古事的軀殼」，抒發他現實的感憤，特別是出現在《奔月》情節裡的羿，已不是「上射十日」，下殺猛獸，強弓利矢，為民除害的英雄形象。[17]

雖然蔣濟永將〈奔月〉視為以三個主題組成，即「獵人故事」、「獵人故事＋后羿和嫦娥神話傳說故事」、以及魯迅對高長虹事件所構成的「現實人物事件故事」，而認為屬於完全是魯迅獨創的部分，只有所謂的「獵人故事」這一部分。[18]事實上，人物形象的轉變與寄託才是〈奔月〉足以成為周濤所認為的，或許〈奔月〉文本之所以可以成為經典的文本，其主要的原因在於這是對「后羿神話」的重寫，而透過后羿原本的形象，這一個本來可以是任何一個不幸的人的角色，轉變成英雄后羿這一位受萬人景仰的人物，故事一變而成，后羿在為人民帶來福祉之後，卻遭遇這樣的屈辱和不幸，而后羿的不幸其實是自己造成的，深化英雄人物生命中無言的傷痛和孤獨的情緒呈現。[19]

17　李希凡：〈熔古鑄今的「故」事「新」編——釋《故事新編》〉，引自孟廣來、韓日新編：《《故事新編》研究資料》，頁 331。

18　蔣濟永：〈〈奔月〉的「故事」構造與意義生成〉，頁 197-199。

19　詳見周濤〈在「世俗」與「經典」之間——關於「重述神話」的思考〉。

第二節 王孝廉〈最後之箭〉的特色

〈最後之箭〉三部曲收錄在王孝廉目前唯一的小說集《彼岸》之中。和〈奔月〉一樣，都取材自神話傳說中后羿、嫦娥、逢蒙的故事群。在重要人物方面比〈奔月〉多出巫晴（洛神宓妃）、河伯、夏王、西王母和紅衣巫尹。其中除了夏王、西王母、紅衣巫尹之外，基本上都是人生的失敗者：

逢蒙：既是后羿的追隨者，也是一個背叛者。好名爭勝的逢蒙，弒師之後的自我放逐、自我毀滅，或者是所有追求名利外物者的寫照，而最終將懺悔過日，不知所以。這是一個慾望與理智衝突的失敗者。

巫晴：無法決定自我的前途，溫柔的影像突顯出情感的被動與懦弱。西王母或許早已看出，但是緊抓的箭卻是一縷情絲。多情總似「無情」，或許是名字的主要意義。這是一個感情與現實衝突的失敗者。

嫦娥：與巫晴都是一個感情與現實衝突的失敗者。她到底喜歡的人是誰？或者不重要，因為她是后羿情感的背叛者之一。同床異夢，是王孝廉所欲表達的人生境況之一。

河伯：與巫晴、嫦娥類似，也是一個感情與現實衝突的失敗者。知曉妻子的感情從來不是自己所擁有，因忌妒而背叛與后羿的盟約，甚至唆使夏王勸誘逢蒙變節，而最後被后羿射瞎左眼。

至於后羿這個英雄人物，則是小說中最為複雜的人物，容後論述。〈最後之箭〉三部曲在形式方面最大的特色是故事敘述者交錯，同一篇的敘述者並不只一位，三篇的敘述者當然也各有差異。試由結構和內容來看其大要：

第一篇〈流星〉：第一章，由作者敘述中的「他」，是因為弒師而自我放逐的逢蒙。不知情的民眾由畏懼到鄙視，終於被民眾所殺。第二章，藉由逢蒙「我」的自述，回憶老師后羿的相救、教誨與栽培，懺悔自己因

為對老師的忌妒和爭勝之心，射殺了老師。第三章，回到作者敘述中的「他」，「天下第一」的稱號已經充滿著血腥，「哭——哇，哭——哇，」心死而其人亦死。

第二篇〈寒月〉：第一章「雪」，作者敘述中的「他」是后羿，后羿往崑崙山向西王母求藥，而與多情的巫晴邂逅。標題為「雪」，是代表著崑崙山的高寒，也代表著巫晴的純潔。第二章「藥」，作者敘述中的「他」與西王母對話，既暗示著后羿的執著與未來的前途多舛，同時也為巫晴對后羿愛戀埋下伏筆。標題為「藥」，卻是無可救藥的反諷。第三章「劫」，「我」是嫦娥的自述，「你」是嫦娥愛戀的對象，一個來自楚地的蠻子，表現出嫦娥在愛情上的異心。標題為「劫」，正預告著宿命的在劫難逃：「我知道與你相遇相知，相欣相悅，都是我自己生命的流變，這種流變是全然與天地無干，是命中不可避免的劫。」適足以與巫晴之於后羿作呼應。第四章「歸」，在作者的敘述中，逢蒙來報嫦娥出奔，留下「那三隻閃閃發光的金鐶」，后羿因此而驚怒，在追趕不及的情況下，眼見嫦娥緩緩飛升，后羿舉弓向月，卻黯然說：「讓她去吧！」標題為「歸」，是以奔月的行動，表現夫妻情份的必然撕裂，各有所愛的各自回歸。

第三篇〈落日〉：第一章，巫晴，即河伯馮夷之妻宓妃「我」的自述，「你」是后羿：「你是忘了我對你所說的五百年後洛水河岸流蘇如雪時的期諾嗎？」而穿插文中的楷體字是作者以「他」陳述河伯馮夷的心情，以及假意與后羿結盟的對話。再回到巫晴的無奈與對后羿情感的牽絆。第二章，作者陳述夏王在禹王城中聯合河伯馮夷，並計畫勸誘逢蒙反叛。而在后羿陣前，紅衣巫尹占卜的凶兆預示后羿終將戰敗。第三章，作者敘述夾雜著后羿與逢蒙的對話，兩萬大軍僅餘四十九人的慘敗，逢蒙勸說捲土重來，后羿則將最後一箭射向河中的河伯。

〈最後之箭〉的篇幅、架構超出〈奔月〉者甚多，所運用的神話素材也多出許多，以下概要枚舉，例如：

昔有夏之方衰也，后羿自鉏遷于窮石，因夏民以代夏政，恃其射也，不脩民事，而淫于原獸，棄武羅，伯困，熊髡，尨圉，而用寒浞，寒浞，伯明氏之讒子弟也，伯明后寒棄之，夷羿收之，信而使之，以為己相，浞行媚于內，而施賂于外，愚弄其民，而虞羿于田，樹之詐慝，以取其國家，外內咸服，羿猶不悛，將歸自田，家眾殺而亨之，以食其子，其子不忍食諸，死于窮門，靡奔有鬲氏，浞因羿室，生澆及豷，恃其讒慝詐偽而不德于民，使澆用師，滅斟灌及斟尋氏，處澆于過，處豷于戈，靡自有鬲氏，收二國之燼以滅浞，而立少康，少康滅澆于過，后杼滅豷于戈，有窮由是遂亡，失人故也。(《左傳・襄公四年》)[20]

海內昆侖之虛，在西北，帝之下都。昆侖之虛，方八百里，高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。……在八隅之巖，赤水之際，非仁羿莫能上岡之巖。(《山海經・海內西經》)[21]

與女遊兮九河，衝風起兮橫波。乘水車兮河蓋，駕兩龍兮驂螭。登崑崙兮四望，心飛揚兮浩蕩。乘白黿兮逐文魚，與女遊兮河之渚，流澌汾兮將來下。(《楚辭・九歌・河伯》)[22]

帝降夷羿，革孽夏民。胡射夫河伯，而妻彼雒嬪。(《楚辭・天問》)[23]

雒嬪，水神，謂宓妃也。傳曰：河伯化為白龍，遊於水旁，羿見射之，眇其左目。……羿又夢與洛水女神宓妃交接也。(《楚

20 楊伯峻：《春秋左傳注》(北京：中華書局，1983 年)，頁 936-938。

21 袁珂：《山海經校注》(臺北：里仁書局，2004 年)，頁 294-297。

22 〔宋〕洪興祖注：《楚辭補注》(臺北：長安出版社，1984 年)，頁 76-78。

23 〔宋〕洪興祖注：《楚辭補注》，頁 99。

辭・天問》王逸章句）[24]

羿請不死之藥於西王母，羿妻姮娥竊之奔月，是為蟾蜍，而為月精。（《淮南子》）[25]

羿畋將歸，使家臣逢蒙射而殺之。（《楚辭・離騷》王逸章句）[26]

〈奔月〉的時代背景是不特定的古今相混，〈最後之箭〉則是刻意而忠實的將場域安置在上古之中。文中〈落日〉第二章有「西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥兩青蛇，乘兩龍，名曰夏后」之語，出自《山海經・大荒西經》。后羿的都城是洛陽，可能出自《史記・夏本記》：「太康居斟鄩，羿亦居之，桀又居之」的推測；小說中「后」的王城另稱「禹城」。而后羿代表的是與為夏統治卻和夏對立的夷狄族群領袖。

王孝廉的〈最後之箭〉，是系列寫作的三篇短篇〈流星〉、〈寒月〉、〈落日〉的組合。這三篇故事真正的時間次序是：〈寒月〉為前話，〈落日〉為正話——三篇故事的核心，〈流星〉則為後話。這三篇題目的意義是：逢蒙如流星，難與太陽爭輝；嫦娥孤獨的奔向寒月；后羿卻如自己所射隕的太陽一般落下。其中，「流星」還有爭逐名利的轉瞬流逝之意，一如紅日終將西落。〈最後之箭〉三部曲的各篇，是可以各自獨立的。之所以能夠成為一個系列，除了在王孝廉心中出自一個本事之外，情感與符號的前後相貫是比較重要的銜接。例如〈流星〉中逢蒙帶著的「三隻閃閃發光的金鐶」、「紅色的弓」和「繫著白色羽毛的箭」。「金鐶」從嫦娥遺留下來，到后羿贈給逢蒙，經三人之手而有「三」；但是金鐶是能夠被褪下的。「紅

24　〔宋〕洪興祖注：《楚辭補注》，頁 99。

25　據《初學記》卷一引。〔唐〕徐堅等輯：《初學記》（北京，京華出版社，2005 年），頁 7。《淮南子・覽冥訓》另載：「羿請不死之藥於西王母，恆娥竊以奔月。悵然有喪，無以續之。何則？不知不死之藥所由生也。」

26　〔宋〕洪興祖注：《楚辭補注》，頁 22。

色的弓」是后羿的遺物，也是村民所以懼怕逢蒙的原因之一，更重要的是這紅如鮮血的弓，引發了巫晴的愛情：

> 巫晴愣愣地打量著這個雙膝陷在雪中的男人，她看到男人手裡握著一隻比平常獵弓要長兩倍的紅色的巨弓，那種紅色不是牡丹也不是深棗的紅，而是一種有如新湧出的鮮血一樣的血紅，這隻血紅的長弓，使她想起火中的雪，雪中的火……

弓能勾起情感，但弓也是毀滅生命的工具載體，同時是后羿揚名立功的依據。然而事實上，「弓」是后羿靈魂的寄託，也是后羿「愛」的起點。嫦娥不明白：「有時候我真的覺得這些年來，他夜裡擁抱的是我的身體，而我面對的卻是那隻血紅的弓和那些慘白的箭。……他最愛的還是他自己，那個建立在他的弓和箭上的自己。」那麼「箭」呢？尤其是最後的箭，是〈最後之箭〉最主要的意義象徵。陳明智在〈孤獨、追求與鄉愁：航向王璇的小說「彼岸」〉認為「〈最後之箭〉的主題是對強者的批判，以及兩性世界對人生追求的不同。」[27]這最後的「箭」，不只是射九日餘下來的那隻箭，〈寒月〉藉著巫晴的口中說：

> 我沒有帶走西王母贈我的任何東西，……在崑崙，我從沒有缺乏過什麼，可是從不缺乏也正是從不擁有，我唯一有的祇是那枝弱水河岸你雙手送我的白色的翎箭，我喜歡那枝沒有扣過弓弦，沒有沾過鮮血的箭，對我來說，我是生命中出現的第一枝箭，也是最後的箭。

在〈最後之箭〉的人物設計與敘述中，王孝廉無時不流露出對人各自立

---

27 陳明智：〈孤獨、追求與鄉愁：航向王璇的小說「彼岸」〉，《文藝月刊》1986 年 10 月，頁 38。「王璇」是王孝廉的筆名。

場的同情與理解；同時又在悲傷的情調中，表達出對於人生際遇的無可奈何。尤其是當人處於感情洪流之中時的不由自主——包括愛己之情、愛人之情，也包括夫妻之情、男女之情、師徒之情與國族之情，還有安民定國之欲、謀得天下第一之欲和獨佔配偶之欲。「箭」正是情感、欲求乃至於責任的去處——這最純淨、最自然的衝動，除非超脫昇華，誰也難以避免。然而這卻也是人生最大的負擔，往往有去無回，而令自己、令別人受傷。

〈流星〉中，逢蒙至死緊握那枝白色羽毛的箭；對學生的寬恕，使后羿不肯拔出最後的那枝箭，而學生卻視之為最後的唯一機會。最後的箭，原是留給后羿自己的。〈寒月〉中，嫦娥祈求后羿放下手中之箭；在奔月之時，后羿果然放下而沒有射出。〈落日〉中，后羿將箭給了巫晴，而這箭讓河伯感到憤恨：

> 他首先想到的是自己的妻子多年來所珍藏著的那枝白色的翎箭，他知道那枝箭是他妻子心中的祕密，而這祕密又與眼前的這個男子有關，他知道自己雖然擁有一個妻子，可是卻永遠不能擁有那枝箭，箭是屬於妻子一個人的，他覺得那枝箭是插在他和妻子之間，是一直射殺著他的自尊的一枝箭。

最後這枝箭將河伯的左眼刺瞎——因箭而盲目，因愛而盲目。[28]種種的一切在王孝廉的眼中看來，都是因為未能得道的緣故：

> 逢蒙，你一連三箭都射穿了雁的眼睛，可是你射不到第四隻雁，因為前面的雁被射落以後，後面的雁群勢必驚慌大亂，不再成行。你要從後面的雁射起，要使後面的雁中箭落地而前面

28　關於羿與洛神的戀情，袁珂曾經提出看法：「羿和宓妃雙方家庭生活都是有些問題的，造就他們在偶然的相遇當中的彼此同情與接近。」語見袁珂：《古神話選釋》（北京：人民出版社，1979 年），頁 278。

> 的雁仍不知覺地繼續前飛；這樣你才能隨心所欲地獵雁。其實我也還不行，以前我的老師甘蠅，他晚年連這種竹箭也不必用，只要將弓對空中拉滿，那拉弓的聲音就能使雁驚落下來……唉，前幾年我要你跟我回到這草原來，主要的也是希望我們能夠在草原的隱居生活中體會一點箭道罷了……

后羿之所以背叛神，乃在於后羿對人間有情。西王母是唯一的超越者，於是她說：「你難道不應該把你心中好的壞的，一概放下嗎？放到無可再放之時，自然有你轉身之處。」后羿、嫦娥、巫晴、逢蒙、河伯等人無一放下，悲劇遂因此無以避免的發生，一切都玉石俱焚。

如果說〈奔月〉中的羿，有著男人為人夫的壓力與無奈，〈最後之箭〉則是表現忙於事業與工作的男性悲歌，以及有著這樣丈夫或情人的女性的哀怨。不同於魯迅的〈奔月〉，王孝廉的〈最後之箭〉顯然有著更為複雜的寫作意圖，以及更為高明的創作手法運用，如同樣是悲劇收場，〈奔月〉的羿是英雄末路的老態畢露，〈最後之箭〉的后羿則是陽剛之中帶有慈悲而多情重義，有著更多的人事糾葛和牽掛；尤其是王孝廉極力刻劃巫晴內心的苦楚與嫦娥心中的感慨。而王孝廉似乎以巫晴與嫦娥作對比，帶出這篇小說的主題之一：女性勇於追求真愛，學會為自己而活。

王孝廉使用多向對話的方式，將小說的視角，分別置放於小說人物的觀點中，作者的意識流動一如場景的變換，擺脫了自敘傳體與代言他敘體的限囿，使讀者如在鏡頭轉換中，察覺人際關係中的各自內心獨白。無疑地，王孝廉受到現代主義思潮的影響。〈最後之箭〉的神話意味，遠遠勝過〈奔月〉。悲劇性也是〈最後之箭〉強於〈奔月〉。在詩化的語言中，往往帶出深刻的人生思考，表現出更高的哲理性。例如：

> 你走了以後，我虛弱一如一隻脫皮的蛇，我在舊殼已碎而新殼未成之間尋找自己，找到的卻是雲起雲落，虛空以及大死。我

知道我必得再活，當我復甦，是否還能見到立於落櫻底下自以為永恆的你？

最強的人也就是最脆弱的人，強者縱然能夠天下敵，縱然天下再沒有人能夠殺你，但你隨時都可能殺了你自己，因為強者就像流星，雖然燦爛耀目，燃燒的卻是他自己。

前者以譬喻性如詩般的語言，寫下情感之於生命的重量；後者用箴言般的警語，一方面寫逢蒙，另一方面更在寫后羿自己。在〈最後之箭〉中，王孝廉丟給讀者的東西太多，這些部份有很多是作者沒有講清楚的。當然，索隱不是閱讀小說的唯一方法，但是作者將時空寄寓於上古，顯然不打算讓現實的指涉被明顯的察覺出來。少數如〈流星〉中提到「那夜他們在紅玉鋪子喝酒」，以及胡老爹說起漠北草原上的狼，其實都可能有實際的地點和某些王孝廉交游的背景。關於〈最後之箭〉隱晦的這一點，魯迅〈奔月〉的表達似乎要直接了當的多了。

第三節　神話小說的符號與思維運用

神話的產生，究竟是以人物的描寫刻劃為主？以情節的安排構成為主？或者是以事件的呈顯陳述為主？是經常被忽略而值得考慮的問題。當神話被定義為對於現象的說明與詮釋時，人物存在態的話語就足以表達，不需要編造成為一個故事。何處有神、神的形貌為何等等，這樣的敘述是《山海經》的基本敘述方式。這也符合中國傳統小說非敘事性的「小說」定義。所以神話甚或將其思維的形成過程淡化、省略，而予以最直接的表現而呈現在記載中。然而當神話是一種對於現象起因的追問，僅僅是一種存在已經不足以說明與詮釋時，那麼人物的行動、或者是人物與人物間的互動關係，就成為必要的補充。這個部分，是神話而變成故事、神話而為

敘事性小說的主要原因。

神話人物如果不是先於故事出現，即意識型態如果不是先有人物，後有故事，則神話不會是神話，充其量是一種哲學性質的思維表達。人物與情節，確實是敘事性小說不可或缺的要素，但是孰輕孰重卻未必能夠一致。必須加以設想的是，作者或故事創造者是以人物為表現主體時，故事的內容在於表現人物？或者是以故事為主，人物的出現只是因事設人？傳奇體小說、宋明以後的通俗小說，以及民間故事顯然比較屬於後者。

從敘事學的角度來看，小說人物可以分為功能性人物與心理性人物。「功能性」的人物觀將人物視為從屬於情節或行動的「行動者」。情節是首要的，人物是次要的，人物的作用僅僅在於推動情節的發展。[29]與「功能性」的人物觀相對立的，是「心理性」的人物觀。根據這一人物觀，作品中的人物是具有心理可信性或心理實質的（逼真的）「人」，而不是「功能」。[30]其差異如下表：

功能性的人物觀	心理性的人物觀
注重 X 的行為	注重 X 這一人物
全部意義在於行為	意義超越行為自身
行為本身引起讀者興趣	行為用於揭示或塑造人物性格
X 是推動情節發展的工具	X 是目的
X 是情節的副產品	X 的動機是行為的導因
X 是行為者	X 是具有獨特個性的人

29 申丹：《敘事學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，1998 年 1 版，2001 年 2 版），頁 51。

30 申丹：《敘事學與小說文體學研究》，頁 60-61。

神話經常是偏重於人物或情節的特殊性與超越性，而忽略了人物性格的描寫。現代神話小說如〈奔月〉、〈最後之箭〉就適足以彌補這樣的問題。

在文學創作中，神話可以只是典故。神話小說對於典故的運用與演繹，〈奔月〉是一種類型，是對於羿、嫦娥、逢蒙三者關係的運用與再創造。這裡的羿、嫦娥、逢蒙，是一種功能性較強的人物符號，目的在推動情節和表現故事的結構。魯迅也並未特意描寫這幾個人物的心理狀態，充其量只是側寫。〈最後之箭〉則不僅於大量而且熟稔地將各種相關的神話記載鎔鑄在小說敘述之中，同時運用了大量篇幅或藉由小說創作者的他敘、或通過小說人物的自述，詳盡的將人物的心路歷程加以陳述，這是〈最後之箭〉表現最好的地方。王孝廉說：

> 當一個神話轉換而成為一個文學作品的時候，通常是要經過兩種自我變形的過程，一方面是神話本身從「個別文學」的形態轉進了「體系文學」形態裡，另方面是神話內在所具有的非文學性逐漸稀薄，屬於創作文學的藝術性逐漸濃厚了起來，於是本來做為祭祀、信仰、解釋等等的因子，逐漸從神話的內在中乖離消失，這就是神話的「解消作用」。另外在藝術效果上，神話做為文學作品上的鑑賞意義逐漸提高，這是神話的「純化作用」，一個神話，通常是經過這樣的「解消」和「純化」的作用以後，才真正的進入文學而成為一件文學的作品，這兩種作用，對神話本身來說，是一種劃期性的自我變形，神話就是經過這種自我變形，從種種神話原義的桎梏中解放出來，超脫了它原有的神聖性和秘密性而做為文學藝術的一種衝擊力量而

活躍起來的。[31]

神話小說無論被如何定義，都應該是將神話予以「解消」、「純化」之後，成為一種嶄新的小說創作。

神話是神話小說的前本事——在小說本事之前的本事；神話人物也是神話小說人物的前人物——在小說人物形象之前的人物形象。本事形成小說的架構與指涉，人物便是本事的符號對象。近幾年來少見的神話小說佳作——董啟章的〈少年神農〉[32]，文中的「我」和「他」的交集與複合，就建立於「炎帝神農」的符號意義上，而能夠將小說人物在時空交錯中產生古今相映的效果。像這種符號現象，在《山海經》中就已經出現，例如〈大荒西經〉說：

有魚偏枯，名曰魚婦。顓頊死，即復蘇。風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是為魚婦。顓頊死，即復蘇。

在本書第二章已經討論過，「顓頊」在本段記載中是一個符號，代表的是方帝神話系統中的北方主冬屬水的概念。顓頊既不是蛇，也不是魚，而是冬季。「顓頊死」是冬季過去的意思，於是魚婦復蘇為蛇。這段記載是一個關於季節更替的神話。而除了符號性運用、或是歷來慣用的本事改寫、重述之外，神話思維的運用應該也是可以考慮的一種創作方式。

神話小說是典型的後神話產物，民國以來，長篇的神話小說首推鍾毓龍（1880-1970）所撰寫的一百六十回《上古神話演義》[33]，但是本書不脫

31 王孝廉：〈神話與文學創作〉，收錄於王孝廉：《長河落日》（臺北：時報文化出版公司，1986 年），頁 105-106。

32 本文獲得第 8 屆聯合文學小說新人獎短篇小說推薦獎。刊載於《聯合文學》第 121 期（1994 年 11 月），頁 97-111。

33 鍾毓龍：《上古神話演義》（臺北：河洛圖書出版社，1979 年臺影印初版）。本書完成於 1934 年，上自帝嚳，下迄夏啟，共百六十回。

傳統章回小說色彩，缺乏作者的情思表達。短篇的神話小說則應該以魯迅《故事新編》諸篇較受重視，也奠定了現代神話小說創作的基礎。兩岸分治之後，臺灣作家如南宮搏（1924-1983）的《后羿與嫦娥》[34]、大陸作家如楊書案的《炎黃》[35]都是頗為暢銷的作品。但是這類的長篇小說創作，大多被歸類為「歷史小說」，而非神話小說。除了王孝廉〈最後之箭〉發表於 1985 年之外，在目前有限的閱讀經驗中，僅見董啟章的〈少年神農〉是最為典型的現代神話小說。從神話素材的掌握以及個人人生觀照的深廣度，〈最後之箭〉無疑為冠冕之作，但是評論的文章，卻也只有沈謙的〈神話中的神話〉[36]及陳明智〈孤獨、追求與鄉愁：航向王璇的小說「彼岸」〉等少數批評而已，可見現代神話小說應該還有極大的開發空間存在。

神話往往被改寫為童書或改製為繪本，否則就如袁珂的《中國神話傳說》[37]那樣的所謂「科普本」、「大眾版」書籍，而真正以小說創作的態度來賦予時代意義者確實寥寥可數。魯迅〈奔月〉、王孝廉〈最後之箭〉都取材自神話傳說中的后羿、嫦娥故事群，兩者一質樸一華美，表達的人生境況有雷同也有差異，可謂各擅勝場。以神話的觀點視之，〈奔月〉僅彰顯出「奔月」的主題，有較強的現實感；〈最後之箭〉則在抒情敘志之餘，保留著神話的情調，是最為難得的；即令得獎作品〈少年神農〉，在此一方面都難望其項背。本章提出神話的符號性與思維性的創作思考，是

34　南宮搏：《后羿與嫦娥》（臺北：時報文化出版公司，1986 年）。

35　楊書案：《炎黃》（上海：上海文藝出版社，1993 年）。本書 1992 年已由臺北：漢藝色研文化公司在臺出版。

36　沈謙：〈神話中的神話〔評王璇〈彼岸〉〕〉，《聯合文學》1985 年 6 月，頁 216。

37　原出版於 1950 年由上海商務印書館出版，經過 1957 年、1983 年的增補修訂，目前在臺出版者為里仁書局 1987 年版。臺北莊嚴出版社曾於 1985 年重排出版，編入「中國傳奇」套書第一冊，並隱去袁珂的作者名。

藉此拋磚引玉，希望能夠有更多對此的關注。誠如王孝廉所說的：

> 神話對文學是提供了創作力的可能來源，文學作品中的神話，往往是經過作者個人的意圖而將原來神話的形式、內容加以改變，因此當一個神話經過藝術加工而成為文學作品的時候，作品中的神話已非原來神話的原義，而是作者本人的創作作品。[38]

神話的本事、原義確實難求，但是神話語言本就富有多義譬喻的意象性質，原是非常適合作為現代「重述」之用的。期待未來能有更多的文藝愛好者，一起關注、開發神話小說創作的這塊園地。

38　王孝廉：〈神話與文學創作〉，頁 106。

第七章

結論



日本學者白川靜（1910-2006）稱中國神話屬於非西方模式、非日本模式的神話。[1]究其原因都是由於中國神話沒有完整的故事體系，往往只出現隻字片語般的敘述性說明而已；換言之，中國神話缺乏具有體系、足供討論講述的文本。而 1983-1984 年大陸學者袁珂、武世珍等幾位學者關於「廣義的神話」的爭論[2]，其癥結應該也在於此。

中國神話具有明顯的「沉默現象」。何謂「沉默現象」？今天我們所看到的、閱讀到的各種經典文獻，乃至於石刻圖像、雕塑等，其實都只是在某一個特定的時空裡被文字、繪畫、雕刻傳述記錄下來或採集繪製下來的。在此之前、之後，其內容還可以繼續的再被修改、傳播、記憶，甚至可能出現更新的內容、記憶、文字紀錄與圖像繪畫。而在這些文獻、圖像因為傳播過程的種種原因而出現不同的變化時，當中「版本」差異的時代間隙，或者是因人、因地所造成的個別不同，產生今天所有資料難以具體驗證的「隱性」傳播部份，這樣的現象就是所謂的「沉默現象」。

1　白川靜認為，世界各民族神話一般都是以空間性橫面的結合為組織形態，日本神話是以時間性縱向的結合為組織形態；而中國神話不屬於這兩者，所以稱為「第三類神話」。詳見白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》（台北：長安出版社，1983 年 5 月初版，1986 年 10 月二版），頁 1-2。

2　關於「廣義神話」的爭議，肇因於袁珂曾在編寫《中國神話傳說詞典》時，將序言標題作〈從狹義的神話到廣義的神話〉，並將前三節發表於 1983 年第 4 期的《社會科學戰線》上，又於 1983 年發表同名論文於當年第 2 期《民間文學論壇》，引起各方討論。1984 年再度發表〈再論廣義神話〉於當年第 3 期《民間文學論壇》。同期的《民間文學論壇》也刊出了武世珍先生的〈神話發展和演變中的幾個問題——兼與袁珂先生商榷〉。同年 5 月，《民間文學論壇》編輯部在峨嵋山邀請了神話學者針對神話界說問題加以討論，並將摘要內容刊登於 1984 年第 4 期。而袁珂所謂的「廣義神話」包括：「主要的部分，自然是神話。是神話因素最濃厚，一望而知是神話的神話」、「其次的部分，是傳說」、「第三部分，是歷史。這又有兩種情況：一種是神話化了的歷史；另一種是歷史化了的神話」、「第四部分，是仙話」、「第五部分，是怪異」、「第六部分，是一些帶有童話意味的民間傳說」、「第七部分，是來源於佛經的神話人物和神話故事」、「第八部分，是關於節日、法術、寶物、風習和地方風物等的神話傳說」、「第九部分，是少數民族的神話傳說」。

再具體的說，沉默者並非不存在。「沉默現象」指的是兩個部分：第一部分是非口傳的文獻記載出現斷層，或者出現片面的個別紀錄、或者足堪對照的文獻時間差距過大，如果缺乏共時性資料，很難做到真正準確的地步，則形同那段有差距的斷層或落差，而無法發出「聲音」（閱讀）；第二部分是當口頭傳播在被文字記錄的前後仍有各種被修改、演繹、附會的因素存在，這段「沉默」而沒有被記錄的期間或長或短，其內容之間的所有變化，形同「消失」。

因此，本書的論述基礎除了在第一章「導論」曾有說明之外，其實全書的重要構思背景都建立在如何面對「沉默現象」的這個問題上。雖然在個人的學思過程中，較晚提出關於神話研究文本的三個層次：「前神話」、「神話」、「後神話」。而此一觀念的提出，其實是直接受到「廣義神話」爭議的影響。

今日我們所能接觸到的中國神話文本，包括所有口語的、文字的、圖像的、儀式的，也包括學界所謂的「原型」研究，基本上都不是真正的最初「原典」。即使相信初民具備原始思維，由於「沉默現象」的緣故，「前神話」只能是比較而來，推斷而來，難以完全探索出原初的面貌。

誠然如本書第一章導論的第四節所言：神話研究是一種文化復原的工作。而復原的根本基礎，即在於對神話意義的探求與傳播脈絡的追溯，並經由歷史動因的理解，建構出各個時期文化記憶的內容。所謂的「文化記憶」，指的是一種對於文化內涵的記憶性認知。「記憶」未必是「現實的曾經」，但是「記憶」可以是「真實」的，足以影響到現實的認知。從思維方式的角度來看，「真實」或者是物象上的具體表現，足以運用實證的手段來加以檢驗；「真實」也或者是心象上的虛構呈現，只能以理解、領悟的感知來尋求答案。

通常而言，神話傳說的變動會有一段長時間的平原期，也就是說，在傳播上會有較為忠實呈現原始傳播源的階段，神話傳說可以說是無時無刻不在

變動的，但是除非是集團性的有意識的竄改，否則不會每次都有劇烈的轉向動作，而仍能夠維持其基本「核心形象」；而即使是出現劇烈的改變，也基本上會循著原型思維或結構，以增加說服力，其符號意義即因此而保存或擴大。民間藝人或者職業的歌師，他們傳唱了好幾代，即使是單純憑恃著記憶，即使只有簡單的腳本，其內容與次序卻可以沒有絲毫錯亂的情形，所以直至今日，這些擁有活躍生命力的活材料，仍然為大家所重視。

「傳播」就本質而言，是透過符號的運用來傳達意義，所追求的是與其他人建立共同意識；其中共同意識的建立，又包含了「說服」與「同化」二個相關的層次。在功能的解釋上，是將特定的內容，通過符號傳達給對方以改變對方的態度；如果以文化來討論，就是以傳播來刺激、說服對方服膺自己的文化型態與價值；以文學而論，是藉以改變對方的表達形式與情感的深度、廣度；以政治方面來說，就是試圖營造共同的政策主張或政治理想；而如果以神話來看，除了思維溝通之外，事實上已包括了上述的全部。

「傳播」是一種文化體系的流動現象，凡是傳播活動，必然發生內容的變動。1998 年撰寫博士論文時，曾經試圖從傳播的角度來思考，草就了〈中國神話傳播理論芻議〉一文[3]，認為中國神話傳播的可能原因有七：

第一、弱勢文化族類向強勢文化族類抄襲。如周民族之於夏、商民族。

前提：弱勢文化族類與強勢文化族類相比鄰，有接觸的機會，或為了學習以彌補自己的不足、或為了表示彼此地位上的關係。

結果：出現結構或人物相仿的神話。（有時候，不必透過傳播，單

3 該文收入拙著《中國神話的基礎研究》（臺北：洪葉文化公司，2006 年），第四章第一節，頁 137-145。

純就思維上來考量，也可能會有這樣的結果。）

第二、民族的遷移。包括因民族移動而傳播或與當地民族融合。如周之於姜。

前提：民族集體記憶未消失，或因為宗教信仰上的關係，而隨著民族的遷移而傳播。

結果：主要是出現相同神話人物，尤其是始祖型人物，並可能因這樣的播遷，改變自己的，或當地原住民的神話傳說。

第三、政治力的強行灌輸或有計畫的宣導。如田齊之於黃帝。

前提：在位者有特殊目的的宣揚己說甚或改變他說。

結果：強勢文化族類壓倒弱勢文化族類。弱勢文化族群的固有神話傳說被壓制或者被迫改變，強勢文化族群充分表現出征服者或統治者的優越地位。

第四、學術上的爭執或學派的融合與交流，而有了國際性的活動與交換。如稷下學宮所產生的情況。

前提：因學術上的論辯或某個理論詮釋上的需要。

結果：隨著學術的傳播，使神話傳說也因此而傳播，並促使單一民族神話變為多民族神話。

第五、文人的參與和創作。如屈原之於楚辭。通常反映於文學作品中。

前提：通常是因著文人自身的好惡，或表達個人情懷時的需要，而被記錄下來並加以修飾。

結果：因文人的主觀意志而部分改變了神話的原始意義及其形象。這一項，也有可能出現在其他學術性書籍中。

第六、歷史溯源上的需要與記載。如史記。（溯源或詮釋）

前提：神話隱晦的作用消失，而被落實到現實生活的時間系統。

結果：神話被歷史化，而神話人物的始祖性格被凸顯出來。

第七、被宗教所借或流入民間傳說並隨之流傳。如道教。

前提：淪入集體再創說或立教傳教者的有意竄改。

結果：神話被宗教體系收編而失其原貌，以我國的情況來看，神話會與仙話結合。

當時主要是面對先秦兩漢的記載材料，或許未盡周全。然而就如同希臘神話的傳播情況一樣：

> 所謂希臘神話，包括幾乎無數的大大小小、長長短短的故事，它們是由許許多多有名無名的詩人、故事作者、歷史家、旅行家、地理學家，在西元前約八世紀起的一千幾百年間寫下來的。他們或則採集，或則記錄，將流傳於民間的故事寫下來，當也有些人是靠自己的想像杜撰出來的。於是這些記錄才能長久地流傳到今天。但是，這裡必需注意的是這樣寫下來的東西，並不是馬上就固定，也絕非一成不變的。這就是說：
>
> 好比現在有一個流傳的民間故事 A，一位詩人甲聽到了，運用美麗的文字把它記錄下來。這時，不可避免地有詩人甲的主觀作用，所以寫下來的恐怕已經和原來的故事 A 略有不同的情趣，於是故事 A 便變成了 A'，另一位故事作者乙看到這個故事 A'，可能覺得意猶未盡，乃加以改寫，便成了 A"。再者，原本的 A 也在口傳的過程中，傳到另一個地方，即成 a。一個旅行家丙把它記錄下來了，這就成為故事 a'。說不定若干年

或若干紀之後，有個歷史家丁在書上讀到了 A”與 a’，以此為底本，寫成略有不同面貌的故事 B。可能的結果是原本的 A 與 a 被遺忘了，而以文件方式留下 A’ A” a’ B 等於甲乙丙丁四人手筆的故事。我們看看希臘神話故事中有關宙斯的故事，訝異於他竟有二十幾個妻子，這正表示出一個故事在流傳與演變當中，歷經了種種複雜的過程。這樣形成的諸多故事，也就是今日我們所說的希臘神話。[4]

如果從這樣的例子來看，故事 A 相當於本書所說的「前神話」，故事 A’、故事 A”和故事 a、故事 a’都是依據故事 A 而來，而且成為故事 B 的底本，那麼故事 A’、故事 A”和故事 a、故事 a’流傳既久，反而會形成經典化的故事群，故事 B 就是本書所說的「後神話」。

綜合上述，關於神話的傳播對神話流變的影響，可以簡要的歸納出其中過程的大致情況如下：

■創說者（集體或個人，本身一定也是傳播者）

←原始傳播者皆具備特殊身分，使其具有一定的神聖性。

←神話的起源。

■傳播者（可能兼具再創說的身分）

←因記憶、理解、或某些特定原因，使傳播者對原本故事加以竄改。

←神話被添加新的內容。

■接受者（可能同時兼具再傳播與再創說的身分）

←當傳播者或接受者對於故事的真實性信賴程度降低時，很

4 金尼斯（Emile Genest）著，趙震譯：《希臘神話》（臺北：志文出版社，1978 年），頁3。

容易變成傳說。

←「人」的成分比重逐漸超越「神」。

←神話距離原始意義愈來愈遠，現世性、文學性增強。

本書以「符號現象」來觀照中國神話的諸多文本，雖然各章都只是舉例討論，實質上是認為「符號」的意義從來都是被賦予的，是思維的外在表現；「符號」被運用的原因是為了表達，為了傳遞訊息。比較複雜而需要加以釐清的是，如同漢字一樣，「符號」固然有其造字的「本義」，也會有運用時的「假借義」和「引申義」，甚至形成「轉注」的現象。扣合本書導論關於「前神話」、「神話」、「後神話」的想法，再歸結出其中的基本發展脈絡為：

前神話：原始思維／符號原型

神　話：神話思維／符號演繹

後神話：文學思維／符號運用

從文學的視角來面對神話，是學術專業區別的考量，即接受長期語文訓練者，如何以其所長來從事有別於考古學專業、歷史學專業、社會學專業和心理學專業等等不同學科的神話研究，同時也可以活化具有強烈傳統文化意義的神話，融入日新月異的現代生活之中。

回顧本書，第一章自文藝創作論的觀點展開，認為神話符號的構成從整體符號組合構造而言，組合的層級可以分為：符號單元層級、語法組合單元層級、語境構成單元層級、文化釋義單元層級；進而對神話「聖性意涵」加以分析，並以《山海經》所載為例，歸納出六種表現「聖性」的類型。

第二章以中國神話或上古史中意義較為複雜的「顓頊」為例，表面上

是針對「魚婦」的問題重新闡釋，用意卻是為了彰顯出各種典籍中所記載的顓頊，本身應該僅僅是一種「符號」，隨著運用時的動機而具備多元的符號意涵。

第三章則從第二章的基礎中，以「初義」和「複義」的方式耙梳有關女媧和西王母的種種記載與文化印象，希望有助於窺見文學史和文化史的一些變化的情況。

第四章和第五章的研究對象都以漢代畫像石為文本，第四章的討論與神話圖像的關係較為密切，是對於神話人物形象與帶入升仙色彩的神話符號轉變。關於此一部分，西王母其實是最為典型。第五章則是希望回應神話與上古史建構的文化議題，同時也展現中國神話人物與文化創制之間的意義。

第六章著重於現代文藝與傳統神話故事的關係，今日類似的「重述」與「再創造」相當明顯，雖然本章仍以文學作品（小說）為討論對象，主要用意則在於貫串全書，並寄望於創意產業能立足於傳統，放眼於未來的與時俱進。

雖然本書名為「符號現象」，其實並未刻意與西方學界的符號學（Semiotics; Semiology）進行對話，只是從語言文字乃至於圖像等等載體對於中國神話的記錄與表現，提供出一種研究視角、一種思考方式。誠如本書第一章導論最後關於成書的背景說明，全書係由多年舊作彙編統整而成，原意只是作為論文的合集。但是經出版方送審之後，審查委員的意見多鼓勵在既有體系之下以專書的方式分章潤改處理，卻又因個人的時間安排不當，竟蹉跎耽誤迄今。目前所示各章基本上是個人學思進路的軌跡，潤改過程中也盡可能呈顯當初的撰寫狀態。各章論述與注腳的詳略，難免還有不少應該再求精緻之處，敬祈學友同好諒察。而既是個人的階段性研究成果，也期待方家不吝指正。

主要引用書目



一、古籍原典

〔周〕管仲：《管子》，收入國學整理社輯：《諸子集成》，北京：中華書局，1996 年。

〔漢〕孔安國：《尚書孔傳》，臺北：新興書局，1980 年。

〔漢〕班固：《漢書》，〔唐〕顏師古注，臺北：宏業書局，1984 年。

〔漢〕班固等：《白虎通》，臺北：臺灣商務印書館，1966 年 3 月臺 1 版。

〔漢〕應劭：《風俗通義》，上海：上海古籍出版社，1995 年。

〔吳〕韋昭：《國語》，臺北：漢京文化公司，1983 年。

〔吳〕陸璣：《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》，叢書集成初編，北京：中華書局，1985 年影印。

〔晉〕王嘉著，齊治平校注：《拾遺記》，北京：中華書局，1988 年。

〔晉〕杜預：《春秋經傳集解》，臺北：新興書局，1979 年影印。

〔晉〕皇甫謐：《帝王世紀》，北京：中華書局，1985 年。

〔南朝宋〕范曄：《後漢書》，臺北：鼎文書局，1980 年。

〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1982 年。

〔宋〕李昉等：《太平御覽》，臺北：新興書局，1960 年影印。

〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》，臺北：長安出版社，1984 年。

〔宋〕程頤：《易傳》，臺北：臺灣學生書局，1967 年。

〔宋〕張君房：《雲笈七籤》，北京：書目文獻出版社，1995 年。

〔宋〕羅泌撰，〔宋〕羅苹注：《路史》，臺北：臺灣中華書局，1983 年影印。

〔明〕范欽訂：《三墳》，臺北：新文豐出版公司，1985 年。

〔清〕王先謙：《莊子集解》，上海：上海書店，1986 年。

〔清〕王先謙：《莊子集解》，劉武補正：《莊子集解內篇補正》，北京：中華書局，1999 年。

〔清〕王先慎：《韓非子集解》，臺北：世界書局，1988 年。

〔清〕阮元校刻：《十三經注疏》，北京：中華書局，1980 年。

〔清〕紀昀等：《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，2009 年影印。

〔清〕秦嘉謨等輯：《世本八種》，上海：商務印書館，1957 年。

〔清〕馬驌著，劉曉東等點校：《繹史》，濟南：齊魯書社，2000 年。

〔清〕陳奐：《詩毛氏傳疏》，北京：北京中國書店，1984 年。

〔清〕陳奐：《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994 年。

〔清〕畢沅：《山海經圖說》，臺北：新興書局，1958 年影印。

〔清〕郝懿行：《山海經箋疏》，臺北：臺灣中華書局，1971 年臺 3 版倣宋版印（四庫備要本）。

〔清〕蔣驥：《山帶閣註楚辭》，臺北：長安出版社，1984 年。

〔清〕瞿中溶，〔清〕劉承幹校：《漢武梁祠畫像考》，北京：北京圖書館出版社，2004 年影印。

王明：《抱朴子內篇校釋》，北京：中華書局，1988 年 7 月 3 版。

高明：《大戴禮記今注今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1984 年。

袁珂：《山海經校注》，臺北：里仁書局，1982 年。

袁珂：《山海經校譯》，上海：上海古籍出版社，1985 年。

崔富章總主編：《楚辭集校集釋》，武漢：湖北教育出版社，2003 年。

黃暉：《論衡校釋》，北京：中華書局，1990 年。

孫希旦：《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1988 年。

楊伯峻：《列子集釋》，北京：中華書局，1979 年。

劉文典：《淮南鴻烈集解》，臺北：文史哲出版社，1985 年。

蕭登福校注：《新編論衡》，臺北：臺灣古籍出版有限公司，2000 年。

鍾宗憲編：《新添古音說文解字注》，〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，臺北：洪葉文化公司，1998 年。

嚴捷、嚴北溟譯注：《列子譯注》，香港：中華書局，1987 年。

瀧川龜太郎（1865-1946）：《史記會注考證》，臺北：洪氏出版社，1983 年。

安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，石家莊：河北人民出版社，1994 年。

二、專書

丁山：《中國古代宗教與神話考》，上海：上海文藝出版社，1988 年 3 月影印。
王子初：《音樂考古》，北京：文物出版社，2006 年。
王孝廉：《長河落日》，臺北：時報文化出版公司，1986 年。
王孝廉：《中國的神話世界》，北京：作家出版社，1991 年。
王孝廉：《水與水神》，臺北：漢忠出版社，1998 年。
王孝廉：《彼岸》，臺北：INK 印刻出版公司，2004 年。
王孝廉：《中國神話世界》，臺北：洪葉文化公司，2006 年。
王秋桂、李豐楙編，《中國民間信仰資料彙編》第一輯，臺北：臺灣學生書局，1989 年。
王凱旋：《秦漢生活掠影》，瀋陽：瀋陽出版社，2002 年。
王綉摹繪、蘇健撰文：《洛陽漢代彩畫》，鄭州：河南美術出版社，1986 年。
王建中主編：《中國漢畫像石全集》第六冊《河南漢畫像石》，鄭州：河南美術出版社，濟南：山東美術出版社，2000 年。
王建中：《漢代畫像石通論》，北京：紫禁城出版社，2001 年。
王夢鷗：《鄒衍遺說考》，臺北：臺灣商務印書館，1966 年。
戶曉輝：《岩畫與生殖巫術》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1993 年。
申丹：《敘事學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998 年 1 版，2001 年 2 版。
印順：《中國古代民族神話與文化之研究》，臺北：正聞出版社，1975 年。
朱立元：《接受美學》，上海：上海人民出版社，1989 年。
朱存明：《漢畫像的象徵世界》，北京：人民文學出版社，2005 年。

朱錫祿：《武氏祠漢畫像石中的故事》，濟南：山東美術出版社，1996 年。

何新：《諸神的起源》，上海：三聯書局，1986 年。

宋兆麟：《中國風俗通史——原始社會卷》，上海：上海文藝出版社，2001 年。

杜而未：《山海經神話系統》，臺北：臺灣學生書局，1984 年 3 月 4 版。

李立：《漢墓神畫研究——神話與神話藝術精神的考察與分析》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

李零：《長沙子彈庫戰國楚帛書研究》，北京：中華書局，1985 年。

李豐楙：《神話的故鄉——山海經》，臺北：時報文化出版公司，1981 年。

李鐵：《漢畫文學故事集》，臺北：商鼎文化出版社，1991 年 11 月臺灣初版。

武利華：《徐州漢畫像石》，北京：線裝書局，2001 年。

邱宜文：《山海經的神話思維》，臺北：文津出版社，2002 年。

周蘇平：《中國古代喪葬習俗》，西安：陝西人民出版社，1991 年。

孟廣來、韓日新編：《《故事新編》研究資料》，濟南：山東文藝出版社，1984 年。

屈萬里：《先秦文史資料考辨》，臺北：聯經出版公司，1983 年。

信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社，2000 年。

重慶市文化局、重慶市博物館、徐文彬、譚遙、龔廷萬、王新南等編：《四川漢代石闕》，北京：文物出版社，1992 年。

徐志平：《中國古代神話選注》，臺北：里仁書局，2006 年。

徐旭生：《中國古史的傳說時代》，臺北：里仁書局，1999 年。

徐顯之：《山海經探原》，武漢：武漢出版社，1991 年。

袁珂：《古神話選釋》，北京：人民文學出版社，1979 年。

俞建章、葉舒憲：《符號：語言與藝術》，上海：上海人民出版社，1988 年。

馬昌儀：《中國靈魂信仰》，臺北：漢忠文化公司，1996 年。

馬昌儀：《全像山海經圖比較》，北京：學苑出版社，2003 年。

張軍：《楚國神話原型研究》，臺北：文津出版社，1994 年。

張從軍：《黃河下游的漢畫像石藝術》，濟南：齊魯書社，2004 年。

黃明蘭：《洛陽漢畫像磚》，鄭州：河南美術出版社，1986 年。

陳泳超主編：《中國民間文化的學術史觀照》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2004 年。

陳連山：《《山海經》學術史考論》，北京：北京大學出版社，2012 年。

郭泮溪：《中國民間遊戲與競技》，上海：生活・讀書・新知上海三聯書店，1996 年。

郭郛：《山海經注證》，北京：中國社會科學出版社，2004 年。

湯池主編：《中國漢畫像石全集》第四冊《江蘇安徽浙江漢畫像石》，濟南：山東美術出版社，鄭州：河南美術出版社， 2000 年。

曾永義：《儀禮樂器考》（與鄭良樹：《儀禮宮室考》、曾永義：《儀禮車馬考》合刊），臺北：臺灣中華書局，1986 年。

楊澤編：《魯迅小說集》，臺北：洪範書局，1994 年。

董芳苑：《原始宗教》，臺北：久大文化公司，1991 年再版。

葉舒憲：《神話——原型批評》，西安：陝西師範大學出版社，1987 年。

葉舒憲：《中國神話哲學》，北京：中國社會科學出版社，1992 年。

鄧啟耀：《中國神話的思維結構》，重慶：重慶出版社，1996 年。

聞一多：《神話與詩》，臺北：里仁書局，1993 年。

蒙文通：《中國史學史・晚周史學三系》，上海：上海人民出版社，2006 年。

劉宗迪：《失落的天書——《山海經》與古代華夏世界觀》，北京：商務印書館，2006 年。

劉起釪：《古史續辨》，北京：中國社會科學出版社，1991 年。

劉惠萍：《伏羲神話傳說與信仰研究》，臺北：文津出版社，2005 年。

劉魁立、馬昌儀、程薔編：《神話新論》，上海：上海文藝出版社，1987 年。

蔣英炬、吳文祺著：《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術出版社，1995 年。

蔣英炬主編：《中國漢畫像石全集》第一冊《山東漢畫像石》，濟南：山東美術

出版社，鄭州：河南美術出版社，2000 年。

薄樹人編：《中國天文學史》，臺北：文津出版社，1996 年。

蒲慕州：《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》，臺北：聯經出版事業公司，1993 年。

蒲慕州：《追尋一己之福——中國古代的信仰世界》，臺北：麥田出版公司，2004 年。

戴震宇：《臺灣的鐵道》，臺北：遠足文化出版社，2002 年。

蕭兵：《楚辭與神話》，南京：江蘇古籍出版社，1986 年。

蕭兵：《中國文化的精英——太陽英雄神話比較研究》，上海：上海文藝出版社，1989 年。

鍾宗憲：《中國神話的基礎研究》，臺北：洪葉文化公司，2006 年。

羅永麟：《中國仙話研究》，上海：上海文藝出版社，1993 年。

饒宗頤、曾憲通：《楚地出土文獻三種研究》，北京：中華書局，1993 年。

顧頡剛等著：《古史辨》，臺北：藍燈文化公司，1993 年。

顧頡剛：《顧頡剛古史論文集》，北京：中華書局，1996 年。

林巳奈夫：《漢代の神神》，京都：臨川書店，1989 年。

三、翻譯著作

白川靜著，加地伸行、范月嬌譯：《中國古代文化》，臺北：文津出版社，1983 年。

白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》，臺北：長安出版社，1983 年。

卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》，臺北：聯經出版公司，1989 年 5 月二版。

卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）著，甘陽譯：《人論》（*An Essay on Man*），臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991 年。

卡西勒（恩斯特・卡西爾，Ernst Cassirer, 1874-1945）著，黃龍保、周振選譯，

柯禮文校：《神話思維》（*Mythical Thought*），北京：中國社會科學出版社，1992 年。

列維・布留爾（Lucién Lévy-Br hl, 1857-1937）：《原始思維》，北京：商務印書館，1985 年。

芮克里夫・布朗（A. R. Radcliffe-Brown, 1881-1955）著，夏建中譯：《社會人類學方法》，臺北：久大文化公司、桂冠圖書公司聯合出版，1991 年。

耶律亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）著，楊儒賓譯：《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》（*Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*），臺北：聯經出版事業公司，2000 年。

耶律亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》（*The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*），臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001 年。

埃利希・諾伊曼著，李以洪譯：《大母神——原型分析》，北京：東方出版社，1998 年。

馬林諾夫斯基（Bronislow Malinowski, 1884-1942）著，李安宅譯：《巫術科學宗教與神話》，北京：中國民間文藝出版社，1986 年。

麥克斯・繆勒（Friedrich Max Müller, 1823-1900）著，金澤譯：《比較神話學》，上海：上海文藝出版社，1989 年。

森安太郎著，王孝廉譯：《黃帝的傳說》，臺北：時報文化出版公司，1988 年。

羅伯特・司格勒斯（Robert Scholes）著，譚大立、龔見明譯：《符號學與文學》，瀋陽：春風文藝出版社，1988 年。

戴維・利明、埃德溫・貝爾德著，李培茱、何其敏、金澤譯：《神話學》（*MYTHOLOGY*），上海：上海人民出版社，1990 年。

四、期刊論文

王孝廉編譯：〈神話的定義問題〉，《民俗曲藝》27 期，1983 年，頁 89-103。

朱勇前：〈略論徐州漢畫像石〉，《西北美術》2000 年第 2 期，頁 47-48。

李怡：〈魯迅人生體驗中的《故事新編》〉，《中國現代文學研究叢刊》1999 年 3 期，頁 235-252。

李炳海〈顓頊神話新證〉，《民間文學論壇》1986 年第 3 期（總 20 期），頁 60-65。

李豐楙：〈先秦變化神話的結構性意義——一個「常與非常」觀點的考察〉，《中國文哲研究集刊》第 4 期，1994 年，頁 287-318。

邢義田：〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1986 年 3 月第 57 本第 1 分，頁 139-170。

邢義田：〈漢代畫像中的「射爵射侯圖」〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 71 本第 1 分，2000 年 3 月，頁 1-66。

林河、楊進飛：〈馬王堆漢墓飛衣帛畫與楚辭神話、南方神話比較研究〉，《民間文學論壇》1985 年第 3 期（總第 14 期），頁 12-23。

周濤：〈在「世俗」與「經典」之間——關於「重述神話」的思考〉，《民族文學研究》2008 年第 1 期，頁 91-96。

皇甫積慶：〈歷時創作中的變異與持恒——《故事新編》創作心理解讀〉，《魯迅研究月刊》1995 年 2 期，頁 33-41。

涂元濟：〈中國民間文化的特殊思維方式〉，《民間文學論壇》1995 年 11 月第 4 期（總第 71 期），頁 11-18。

許富宏：〈略論二司命的祭祀對象及命名來源〉，《南通師範學院學報》（哲學社會科學版）第 15 卷第 4 期，1999 年 12 月，頁 1-31。

陳江風：〈漢畫像神話與民俗學〉，《民間文學論壇》1989 年 1 月第 1 期（總第 36 期），頁 62-66。

陳忠信：〈試論《山海經》之水思維——神話與宗教兩種視野的綜合分析〉，《成大宗教與文化學報》第 3 期，2004 年，頁 249-282。

陳泳超：〈《世經》帝德譜的形成過程及相關問題——再析「五德終始說下的政治和歷史」〉，《文史哲》2008 年第 1 期（總第 304 期），頁 45-54。

楊利慧：〈女媧神話研究史略〉，《北京師範大學學報》（社會科學版）1994 年第 1 期，頁 96-106。

程地宇：〈魚的主題二重奏：生命的禮讚與祖靈的復活〉，《三峽學院社會科學學報》1996 年第 3 期，頁 4-12。

陳明智：〈孤獨、追求與鄉愁：航向王璇的小說「彼岸」〉，《文藝月刊》，1986 年 10 月，頁 32-42。

陳槃：〈先秦兩漢帛書考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第二十四本，1953 年 6 月，頁 185-196。

樂蘅軍：〈中國原始變形神話試探〉，《中外文學》2 卷 8 期（〈上〉，1974 年 1 月，頁 10-21）；2 卷 9 期（〈下〉，1974 年 2 月，頁 24-40）。

鄭土有：〈中國古代神話仙話化的演變軌迹〉，《民間文學論壇》1992 年 1 月第 1 期（總第 54 期），頁 3-13。

蔣英炬：〈漢代的起土工具臿與籠——兼釋漢畫像石「負籠荷鍤」圖像及耒、耜、臿的演變〉，《故宮學術季刊》11 卷 4 期，1994 年夏，頁 81-91。

譚學純：〈太陽意象：六龍和金烏〉，《民間文學論壇》1996 年 5 月第 2 期（總第 73 期），頁 26-30。

劉弘：〈漢畫像石上所見太一神考〉，《民間文學論壇》1989 年 7 月第 4 期（總第 39 期），頁 40-44。

劉城淮：〈中華文化的光輝旗幟——炎帝神農〉，《民間文學論壇》，1994 年第 1 期（總第 64 期），頁 46-52。

劉毓慶：〈華夏日月神話文化意蘊之考察〉，《民間文學論壇》1996 年 5 月第 2 期（總第 73 期），頁 3-18。

饒宗頤：〈楚繪書之摹本及圖像——三首神、肥遺與印度古神話之比較〉，《故宮季刊》第 3 卷第 2 期，頁 1-26。

戴應新：〈陝北東漢畫像石墓題刻文字〉，《故宮學術季刊》第 13 卷第 3 期，1996 年春季號，頁 123-130。

五、其他

董大中：〈關於〈奔月〉的寫作〉，《山西文學》，2007 年第 6 期，電子版：http://qkzz.net/magazine/0257-5906/2007/06/1000252 3.htm。下載日期：2009.11.05。

綠痕：《射月記》，網址：http://www.b111.net/aiqing/lh-syj/02.htm，下載日期：2009.11.05。

〔附錄〕

民間信仰的符號附著與演繹：

論保生大帝故事的文化意義



民間信仰所崇拜對神祇來源，可以簡約的分為六種類別：第一類，宗教經典或教義中出現的神祇人物，如觀世音菩薩；第二類，自然物或自然現象因其特殊形象，經擬人化之後所產生的神祇人物，如土地公；第三類，固有的神話人物，經歷史化、合理化之後所形成的神祇人物，如西王母；第四類，真實的歷史人物因其特殊事蹟，經聖化之後成為具有超越性的神祇人物，如關聖帝君；第五類，民間敘事或文人創作中的虛構人物，因集體性的信以為真，所衍化而成的神祇人物，如齊天大聖；第六類，因社會生活的現實需求，孕化出主宰性人物，成為崇拜的神祇人物，如財神。

凡是民間信仰所崇拜的對象，無論是上述六類的哪一類，都必然有相關的民間故事或特殊形象的講述。這些民間故事或特殊形象的講述內容，相較於其他民間文學的內容，往往更強調崇拜對象的神性、神格的彰顯。所有故事的構成與流傳，也往往具有鞏固信仰核心的「護城現象」[1]。換言之，具有宗教信仰性質的民間故事，主要是在表現其宗教信仰內涵，使其信仰得以牢不可破，甚且得以深化、廣化。保生大帝雖然不是出自神話人物，而是歷史人物，但是其信仰內容的發展，適與前述第三類相符，甚至更為明顯，因此本文以為一種典型。

醫藥神的崇拜，是常見的民間信仰之一。「人們深信神明是護衛眾生，關心人間的生老病死，尤其在疾病的救助上，神明是以其大慈大悲的

1　護城現象指的是信仰的核心價值與神聖性質如同城池一般，被信仰相關的故事所形成的神蹟、禁忌等內容保護，而這些故事往往刺激信徒產生崇拜或畏懼的心態，致使信仰得以存續的一種現象。

弘願應著眾生的祈請而來。」[2]在臺灣的醫藥神信仰中，以保生大帝的信仰最為興盛，民間流傳的故事也最多。保生大帝又稱為大道公、大道真人、吳真君、吳真人、花轎公、忠顯侯、英惠侯、真人仙師、吳公真仙等等，臺灣地區奉祀保生大帝的廟宇超過兩百座。

從《閩書》、《福建通志》、《漳州府志》、《同安縣志》等方志文獻來看，保生大帝吳夲[3]是宋代福建泉州府同安縣人，生於太宗太平興國四年（997），而於仁宗景祐三年（1036）飛昇，享年五十八歲。[4]其崇拜來源，屬於上述的第四類：真實的歷史人物因其特殊事蹟，經聖化之後成為具有超越性的神祇人物。這類的神祇人物，多數有歷史事蹟可考，即使不見於史籍，也或有碑誌之類的記載，以證明其可信。有關保生大帝的最早記載，是南宋楊志、莊夏分別所寫的廈門青礁慈濟東宮〈慈濟宮碑〉與漳州白礁慈濟西宮〈慈濟宮碑〉。然而後世對於保生大帝各種事蹟的流傳，內容遠超過這兩篇碑文。其實，民間文學原本就具有自發性、匿名性、集體性、開放性、變異性、口頭性、傳承性、模式性、表演性等特質，這種現象完全符合民間故事的傳播常態。[5]

本文不擬作保生大帝故事來源的具體追溯，而是針對目前臺灣地區流

2 鄭志明：《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》（臺北：大元書局，2005 年），頁 285。鄭志明認為：「民間的醫神，還會因疾病的種類各有不同的崇拜對象，如內科醫神扁鵲、孫思邈、保生大帝等，外科醫神華陀，婦科醫生有臨水夫人、池頭夫人、註生娘娘等，有的把臨水夫人與註生娘娘等同為一，即陳靖姑崇拜，相傳陳靖姑因難產而死，臨死時發願：將化為神明，專門解救產婦的危難。這樣的神話在民間頗為流行，深信陳靖姑法力無邊，成為婦女醫療救助的守護神，專管婦女妊娠、分娩、育兒等事。」語見頁 286。

3 或謂保生大帝為晉代吳猛、唐代孫思邈，經考證後，今多不採此二說。相關記載可參考仇德哉：《臺灣廟神大全》，頁 619-620。

4 關於保生大帝生平與信仰的相關考證，可參考范正義：〈保生大帝信仰起源辨析〉、高振宏〈保生大帝吳真人傳說研究——以明清方志資料為主的初步考察〉。

5 民間文學是不具署名、不屬專有的一種以非文字傳播形式為主的開放性活態文學，本來就不存在固定版本與樣式，同時也難以追溯最初的創作者。

傳較廣的相關故事加以歸納[6]，藉以凸顯保生大帝信仰的特殊性，以及相關民間故事所反映的文化意義，並藉此呼應神話符號現象的分析。依目前所見的保生大帝故事，大致可以區分為兩大類：一為顯示其醫療之神性質的傳說，一為信仰內涵擴大而產生的傳說。茲分述如次。

一、顯示其醫療之神性質的傳說

保生大帝信仰的核心是醫療神信仰，因此保生大帝在醫療方面的故事傳說也最多，其主要的故事內容可以區分為：

（一）神授醫術故事

> 神生而穎異，年十七遇異人授以青囊玉籙，遂得三五飛步之法。（《同安縣志・方外》）

> 歲十七，廣遊名山大川，求師訪道，希能寸進，上報天恩，下答劬勞，期能安蒼生於衽席也。或日見老者乘槎江上，引拜崑崙王母，留宿七日，親授先天罡訣，號召雷霆。於是悟飛昇，通法竅，登天達地，喚雨呼風，隨心所欲。逐怪驅魔，但憑掌雷一發；回生起死，只費靈丹半粒。蒙師指點，飭吾下凡，須體天心，見劫必救，遇難必扶，逢魔必擊，有怪必除，以安寰宇。吾再拜而謝之，倏然到家。（《大道真經》）

這類故事顯然是為了說明並顯揚保生大帝之所以能夠行醫如神的原

6　本文所錄故事，以高振宏〈保生大帝吳真人傳說研究——以明清方志資料為主的初步考察〉、臺北保安宮《保生大帝大道真經》文中提及為基礎，兼採坊間各相關書籍、網路資料、廟宇記載等說法。

因，其醫術無論是異人所授或西王母所授，都屬於**聖性傳承其來有自的傳統思維**。《同安縣志・方外》所提的「青囊玉籙」，應該出自於另一位歷史神醫華陀的《青囊書》[7]，但是史載《青囊書》已經失傳，所以「青囊玉籙」的說法是藉以增添保生大帝醫術淵源的神異性與傳奇性。至於西王母親授先天罡訣的說法，則出自西王母與不死藥的故事[8]。西王母原本不是醫療之神，經過秦漢之際的神話演變，漢代以後多相信西王母掌不死藥，西王母乃成為與醫療、求仙延命有關的神祇。比較特別的是，民間還流傳有與西王母相關的兩種異說：

1. （保生大帝）自幼聰慧，不吃葷，不娶妻，十七歲的中秋夜，得異人引渡，謁見西王母，受其授以醫書與斬妖伏魔之術而歸。
2. 留傳最廣的傳說就指出他十七歲時，有一天在海邊賞月，突然出現了一位神仙，由天而降，帶他駕著祥雲前往崑崙山，拜見西王母，西王母見他聰穎過人，懷有一顆濟世之心，因此就傳以神方濟世和驅魔逐邪的工夫，並贈送他一本珍貴的醫書。他返家後潛心修習醫術，幾年後，他便外出遊歷名川、大山；印証所學醫術，所以能有妙手回春之醫術。

這兩種說法，雖然有詳略的不同，也有「中秋夜」與「賞月」的差異，但是大抵都是在月夜時分拜謁西王母。在神話的流變中，西王母故事與不死藥、月亮的結合幾乎同時[9]，所以「中秋夜」、「賞月」的異說仍舊

7 見《後漢書・華陀傳》。

8 《淮南子・覽冥訓》記載羿請不死藥於西王母，可能是西王母與不死藥有關的最初記載。

9 一則羿請不死藥於西王母與嫦娥奔月故事有關，二則漢代將西王母與東王公並列主神，是一為月主、陰主，一為日主、陽主。

是出自於西王母傳授醫術的基礎上。

（二）普濟救生故事

> 不茹葷，不受室，業醫。醫濟人無貴賤，按病受藥，如矢破的。或吸氣嘘水以飲，雖奇疾沉痾立愈。(《同安縣志・方外》)
>
> 竊思歧軒一道，善用之，則能活人活國，……為憫蒼生不必死而致死，可獲生而喪生，乃用心窮研；入山採藥，百草親嘗，燒丹練汞，悉遵法製。……然到處為人開劑診脉，未嘗不藥到而春回也。(《大道真經》)
>
> 病者求醫請藥，不問晝夜，弗計近遠；無權貴之分，無貧富之別，莫不應人之便，以求無過。(《大道真經》)
>
> 海島談經，廣宣聖道洪慈；深林晦蹟，洗滌凡軀渣滓。仕途已絕，隔斷紅塵，日惟說法授徒，教以服氣鍊形，以贊迪元功。(《大道真經》)

這些關於保生大帝在民間行醫救人，授法傳世的說法，足以表現保生大帝仁心仁術的醫者形象，按理應該是最接近現實原貌的。但是或許因為俗性較重，具體演繹成為故事而加以流傳的反而相對較少。在相關的故事中，除特殊人物的醫療外，主要彰顯的不在於對個人的醫療，而是對群體眾生的救治：

> 明道三年，又苦疫，神施符水以救，存活無數。(《同安縣志・方外》)有斐尸魔王率一千四百鬼眾行瘟，公（吳真人）與仙官聖者召神兵，逐鬼驅雷，擊死魔王，咒水甦民，活者不可勝

計。（顏蘭〈吳真君記〉）

類似的故事尚有：

相傳在宋朝仁宗時期，漳州和泉州地區曾發生嚴重的旱災，導致民眾飢荒困苦，餓死道途，保生大帝於是施展法術，從別處運來糧食救濟饑民；不多久，又有瘴癘之氣肆虐，妖魔鬼怪危害百姓，保生大帝運用符咒神力，調來天兵天將驅除邪魔，替百姓消災解厄。

上述神蹟的產生，可以視為神授醫術的延續，即反映出視疾病瘟癘為鬼魔妖孽，醫療治病則為逐鬼伏魔。這種近於巫術的思維方式[10]，實際上是表現一般民眾對於病痛死亡的無助。而這樣的無助心理，正是將醫者神聖化的動力。於是習得醫術與修行法術無異，成為妙手回春的具體昇華。比較特別的是，一來保生大帝活人活國的形象擴及於施展法術，運糧賑民，二來有傳說認為保生大帝為行醫救人，採藥失足而羽化歸天，藉以深化庶民感恩的情緒：

當時泉漳兩地瘟疫盛行，吳真人率領著江仙官、張聖者、黃醫官、程真人、覲仙姑等仙人一齊行醫救人。有一天，吳真人在採藥草時，不小心跌到坑洞裡，受傷嚴重，經過眾人急救後，仍然回天乏術，就在宋景佑三年農曆五月初二羽化歸天，鄉人為感念祂的恩德，於是在其修行的龍湫庵建廟奉祀，尊稱祂為

10 在早期巫、醫這兩種工作是相連不分的，根據典籍記載，巫甚至是發明醫藥者。林惠祥先生的《民俗學》提到：「民間的醫術實在就是對付一種特殊的仇敵即『疾病』的魔術。」又說：「『醫巫師』即原始的醫士的工作是要先發現病源，然後設法對付，如作祟的是上神便懇求他，鬼魂則調停他，妖怪則驅逐他，妖巫則懲罰他。」見林惠祥：《民俗學》（臺北：臺灣商務印書館，1986 年台 4 版），頁 44。

「醫靈真人」。

另一異說也與旱災、瘟疫有關，但是順帶解釋了保生大帝又稱「花轎公」的由來：

> 宋仁宗明道元年，福建漳、泉一帶旱災嚴重，瘟疫橫行，保生大帝出錢出力，到處賑災，而且亦帶著學生們下鄉為鄉民們醫治疾病，他們借住在花轎亭客棧，免費行醫救人無數，幾年後，鄉人感念他的義舉，便在花轎亭蓋了一座「真人宮」，表示對這位偉人的敬意，也因為如此，後人也尊稱他為「花轎公」。

冬山慈濟祖宮還傳說：「清朝時候，台北縣瘟疫猖獗，群醫均束手無策，福建鄉民於是渡海請來白礁慈濟宮的保生大帝來鎮壓，不久瘟疫就絕跡了，百姓倍加尊崇，所供奉的祠廟香火更加鼎盛。」而在 2003 年臺灣 SARS 流行之時，各地的保生大帝寺廟紛紛舉辦平安祈福法會、「過火」儀式、以及大道公遶境巡視祭祀大典，希望藉由保生大帝的神威，趕走 SARS，消滅瘟神，祈求臺灣遠離恐懼，國泰民安。可見普濟救生故事始終是保生大帝信仰的核心所在。

（三）診治帝后故事

> 仁宗時嘗至京師診帝后疾愈，授御史不受。（《同安縣志・方外》）宋理宗寶慶三年，太后病重，神化為凡人醫愈。（《全國佛剎道觀總覽：保生大帝卷》）

> 明永樂年間，文皇后患乳，百藥不效，召求名醫，神化道士指闕，牽絲於外診之，隔幔灸艾炷，應手而愈。（《同安縣志・方外》）

在保生大帝的故事中，出現不少與帝王、帝后相關的傳說，是比較特別的一部分。與帝王相關的傳說，基本上是協助帝王脫難。與帝后相關的傳說，則在表現保生大帝超凡的醫術。其中，甚至出現對於保生大帝醫術考驗的情節：

> 明成祖永樂七年，孝慈皇后乳房生癰腫痛，大帝顯化道士，到坤寧宮求治，宮內侍者疑為游方和尚，未果。大帝說明可用絲線把脈，辨明病症，成祖叫他到皇后鄰室，以絲線一端繫於皇后鐲子，以試大帝的醫術。大帝觸線一察，發覺乃金屬之物，非人之脈。成祖又令侍者將其繫於貓足，令其診察，大帝說：「此貓也」。成祖甚服，乃以線繫皇后之腕脈，大帝診斷說：肝脈太長，血又凝滯，乳疾也，宜灸之。」大帝遂站於屏風外，通線施灸，皇后乳痛，即告痊癒。

另一種說法則說是保生大帝托夢獻藥，並引出信仰中「國母獅」[11]的典故：

> 明成祖時，文皇后得了乳疾，胸部長了腫瘤，遍尋名醫不治，有一天夢見一位道人呈獻藥方，乳疾竟然痊癒了；隔日，派遣奴僕明查暗訪，才知道是吳夲醫好了她的疾病，於是上奏皇帝敕封吳夲為「恩主昊天醫靈妙惠真君萬壽無極保生大帝」，賜給他一件龍袍，並且重修保生大帝的廟宇，加贈一對「國母獅」。

11 高振宏〈保生大帝吳真人傳說研究——以明清方志資料為主的初步考察〉:「現在慈濟祖廟內有一隻石獅，當地稱為「國母獅」，據說是文皇后所賜，這對獅子可能是當時冊封之時附賜一隻石獅，後來與治癒文皇后的傳說相結合而延伸出國母獅的稱謂。」

（四）神方活骨故事

能咒白骨復生，背壺蘆為童子。（《同安縣志・方外》）曾於荒野見一白骨，失左腿，以柳枝代之，咒水化之，成形起立，泣尋其主，公（吳真人）收為童子，從公游，途逢同安縣令知縣江仙官（少峰），見而怪之曰：是吾僕也，向謂死於虎矣，猶幸存乎。公告之以故，仙官訝之，白於大吏，亦疑其荒唐，詰公曰：子能活之，果能實之乎？公起咒水，童子仆地，仍為白骨。仙官感而信之與主簿張聖者皆棄官從神遊。……既得之二人，從者眾，而黃醫官、程真人、鄞仙姑尤得神秘授。（顏蘭〈吳真君記〉）

這個故事是後來民間流傳「神方活骨，江張從師」的來源。「江」即江仙官，「張」即張聖者，這兩位據說是保生大帝的兩大弟子，部分廟宇將之視為保生大帝的左右護法。故事比較特別之處是保生大帝施法，以柳枝代腿骨而使白骨復活為人。能使人死而復生，白骨復有血肉而活，實為醫術之極致。以植物象徵人生命的觀念，出自原始思維的類比。而以植物構成人身，得以重新賦予生命，最著名的是哪吒的蓮花化身。[12]而柳枝的功效，應該出自觀世音菩薩的「柳枝淨瓶」[13]，所以說「以柳枝代之，咒水化之」。

（五）點龍眼醫虎喉故事

大帝於山中採藥時，看到一隻大老虎，因吃了位婦人，骨鯁咽

12 故事見《封神演義》第十四回。哪吒因殺死東海龍王之子，遭致大禍，遂剖腹取腸，割肉還母，刮骨還父，以報親恩。死後魂魄飄渺無依，其師太乙真人乃取蓮花二枝、荷葉三片，施以「蓮花化身」，折荷菱為骨、藕為肉、絲為脛、葉為衣，化為肉身而重生。

13 持淨瓶柳枝的觀世音菩薩，屬於聞聲救苦救難、普渡眾生的救世渡眾生形象。

喉，困苦難堪，企求大帝救命，大帝以咒水取出骨頭，大虎連跪謝恩，誓不再傷人，並於死後，為大帝之廟而守門。還有一次，是一條害眼疾的龍，化為人體，求大帝診治，大帝一眼就看出牠是龍所化成，說：「你是龍，可敷此藥」，以藥點敷龍眼，龍眼自癒，昇天而去。俗信「保生大帝，點龍眼、醫虎喉」即因於此。

虎，是民間故事經常出現的猛獸；龍，則是民間信仰中的靈獸。保生大帝以民胞物與之心，救治虎、龍，實有多重意義：其一，虎吃人而骨噎喉，即傷人亦自傷的結果，足以示人之不可傷人；其二，馴虎的過程中，虎謝恩自省，既表現保生大帝的感化之功，也顯示虎的感恩之德；其三，說明保生大帝信仰中配祀「黑虎將軍」的緣由；其四，龍下凡求醫，凸顯保生大帝醫術精妙，聲聞天界。

關於醫虎喉的故事，還有兩種異說：

1. 相傳在宋朝年間有一隻猛虎吞食一位婦女，被婦女頭上的金釵哽住喉嚨，求神醫治，不願，以改過求之，方套上金屬護臂取之。大帝歿後，虎至墓前為其守靈。

2. 保生大帝有一天上山採藥，看見一隻老虎痛苦的在地上打滾，於是祂上前詢問狀況，老虎告訴祂說是因為剛剛吃了一個婦人，骨頭哽在喉嚨，所以非常難過。保生大帝訓誡老虎不可再隨意殺害人命，老虎深感悔恨，保生大帝於是割開老虎的喉嚨，幫牠取出人骨。老虎為了報答大帝的恩德，遂自願擔任大帝的座騎，供保生大帝差遣。後來，保生大帝升天為神，老虎也一起升天，信徒們尊稱牠為「黑虎將軍」，被奉祀在保生大帝的神案下面。

保生大帝或以咒水取出骨頭，或以金屬護臂取出骨頭，或以割開喉嚨方式取出骨頭，雖然說法相異，但是如果從割開老虎喉嚨的說法來看，這是外科手術。那麼治療瘟疫屬於內科，醫治帝后乳疾可屬婦科，點龍眼而去眼疾屬於眼科，「能咒白骨復生，背壺蘆為童子」或可視之為小兒科。過去主祀醫藥之神的廟宇，每每安置有藥籤[14]。「藥籤」和一般所謂的「運籤」在形式上並無二致，《臺灣省通志》卷二〈人民志・禮俗篇〉：

> 求籤詩：今神廟中，以詩為籤語，謂之籤詩。禱者得之，以卜休咎。籤以竹製，貯之以筒，置諸神案。每一竹籤，刻記號數。另備紙片，印籤詩，編號數以與籤合，彙之懸廟壁。禱者任抽一籤，以二杯筊擲地，觀其一俯一仰，以為神諾，乃以籤對取籤詩，語多鄙俚。
>
> 又有所謂藥籤者，將中藥方印成藥籤，附以記號，一如籤詩然。[15]

藥籤有科別之分，臺灣地區較常見的藥籤有內科、外科、婦科、幼科（小兒科）與眼科等五種。這五種科別正好符合保生大帝故事的醫療內容，不知是否為巧合，卻也為保生大帝塑造出跨科別的神醫形象。

二、信仰內涵擴大而產生的傳說

與保生大帝有關的民間故事，並不僅止於醫療的事蹟。有一些是因為

---

14 日人吉元昭治認為藥籤與道教符籙派、道教醫學有極為密切的關係。此說詳見吉元昭治著、陳昱審訂：《道教醫方與民間療術——臺灣寺廟藥籤研究》（臺北：武陵出版公司出版，1990 年）。

15 見《臺灣省通志・人民志・禮俗篇》，第十章「俗信與迷信」，頁 60。

信仰內涵擴大而產生出來的傳說：

（一）神聖誕生故事

> 吳夲，字華基，號雲沖（一說雲衷，雲東），福建省泉州府同安縣白礁鄉人。父吳通，捕魚為業，母黃氏夢白龜而孕，宋太平興國四年，己卯三月十四夜，夢有神護童子降於庭，曰：是紫微真人也，越辰誕神。（《同安縣志・方外》）

> 吾本紫微星。下凡救萬民。驅災並祛疫。手到便生春。（《大道真經》）

神聖誕生故事最早出於神話中的感生神話，指的是人物因感應神靈而生產的相關神話，多用來說明民族「族祖神」的誕生，或者是英雄及特殊人物的出生。內容多描寫因感應而出生的小孩的神聖性及非凡性。其基本架構有二，一為母親是人類；再者所生的小孩是神靈。而前文所述，民間信仰的第四類神祇來源：真實的歷史人物因其特殊事蹟，經聖化之後成為具有超越性的神祇人物，其神聖誕生是聖化的基礎之一。不同於感生神話，這類的神祇人物往往以天神、星象下凡為背景，或由某一神送胎，或由夢境得胎，或受佛教影響以轉世投胎的方式，誕生於人間，其目的仍在表示胎兒的神聖性及非凡性。從文化的傳統來看，這是命定觀念的具體表現。

紫微星為北斗主星，占星者又稱其為帝星，歷來有「官祿主」，能解厄延壽之說。保生大帝是紫微星下凡，在說明保生大帝的地位本就非凡，而解厄延壽正是保生大帝信仰的核心。「白龜」則應該出於星占北宮玄武的轉化。在民間信仰中，玄天上帝信仰的原初是北極星崇拜，玄天上帝的

形象如手執七星劍、內臟化為龜蛇，都是出於北宮玄武之象[16]。從這裡也可以看出保生大帝與玄天上帝之間的一些關聯。

至於溯及保生大帝家世，傳說是吳太伯子孫，其父吳通勤修功德、樂善好施、勤儉治家，乃至於母親黃氏是玉華大仙投胎降世的說法，則是傳統重視血緣門風的觀念造成，與神聖誕生故事的意義相同，都是為了益發彰顯保生大帝誕生的神聖性而已。

（二）功滿飛升故事

> 景祐三年，五月初二，卒於家，享年五十有八，或云拔宅飛昇，雞犬皆從。（《同安縣志・方外》）

> 吾事親孝，親有憂色，必誠惶誠恐；親有過舉，必善言婉勸。必待二老怡怡，而心始安。五十八年有如一日，夙為鄉黨所崇。與士信，臨財廉，未敢苟取。與人無忤，嚴戒輕狂。不受室，不茹葷。雖官高爵厚，愛民猶同赤子；民有事請見，未嘗不盡哺握以從之。病者求醫請藥，不問晝夜，弗計近遠；無權貴之分，無貧富之別，莫不應人之便，以求無過。景祐丙子，葵傾五月，天命忽降，鶴馭來迎。鄉人跪送，白日上昇。椿萱二老，同赴瑤京。天恩優渥，鑒我微誠，親恩得報，稍慰子情。（《大道真經》）

這類說法主要是呼應紫微星下凡之說，與其說是功滿飛升，其實是星神的歸位。另有故事說保生大帝是力拼孽龍後坐化飛升：

> 白礁鄉內黃氏富戶，後院池塘毗鄰山麓，故能通大海，因有蛟

---

16 玄武為四靈之一，其形象或為龜，或為龜蛇合體，是代表北方的靈獸。

龍出沒。一日遇黃氏女游園，趁虛而入，乃有胎息，父母疑之，請吳真人醫治，真人知禍起蛟龍，非斷其女命不能止禍，並預言胎孕十月則天崩地裂危殆鄉里。遂採桃木以製劍，置壇台以念咒，越四十九日練成治妖寶劍，旋於景祐三年孟夏，剖其女腹，斬其子龍，復追成形子龍於文圃山八角古井中，天地變色，至午刻始漸風合日麗。神力拼之後，返家靜坐，功德圓滿，於是白日飛昇。（《全國佛剎道觀總覽：保生大帝卷》）

冬山慈濟祖宮則傳有另一說法：

仁宗景祐三年（1036），歲次丙子，五月初二，大帝靜坐修鍊功成行滿，於正午時， 偕同聖父、聖母、聖妹、吳明媽、妹夫，王舍人及從教諸門下，在白礁故鄉，騎乘白鶴，白日飛昇，便應立志修真，研究道法。其家雞犬也都扈從飛去。大帝享年五十八歲 ，鄉里遠近，人人仰頭觀望，家家戶戶列香案叩拜送行。

自神仙思想興起之後，聖賢英雄人物死後羽化升仙的故事甚多，即如黃帝也有乘龍飛升之說。[17]相似的說法在民間信仰的故事中，屢屢出現。但是在保生大帝的故事裡，通常會凸顯其孝道：不僅生前事親至孝，飛升時攜同父母以報親恩的故事，甚至滿門飛升的情況，則相當罕見。臺中保成宮所傳另版《保生大帝大道真經》尚且有「孝行」之品：

白雲深處結茅亭。日鍊金剛夜讀書。絕好湖山留聖蹟。欣看弟

17 《史記・封禪書》：「黃帝採首山銅，鑄鼎於荊山下。鼎既成，有龍垂鬍髯下迎黃帝，黃帝上騎，群臣後宮從者七十餘人，龍乃上去。餘小臣不得上，乃悉持龍髯，龍髯拔，墮，墮黃帝之弓，百姓仰望。黃帝既上天，乃抱其弓與鬍髯號，故後世因名其處曰鼎湖，其弓曰烏號。」

子上天庭。

思親勞瘁無時興。育我辛勤未享榮。子懷困苦終不厭。訓誨循徐不憚煩。

一脈靈根非易培。窮年愛護幾曾欣。子俱親自身栽養。親老心猶為子營。

帝二十壯年出仕。未能受室不茹葷。親恩難償還體心。體我此身稟親生。

一膚一髮那毀傷。親心隱痛子何安。心為身主太蘊毓。骨稟父生肉母成。

若有不孝失親來。孝先百行從心起。定省溫凊時以敬。行為作事思慰親。

每發一言思告親。恐有惡聲拂親心。力行戒慝須加惕。親愁我解憮心安。

我伺親看有憂色。戲喜解憂如蘇老。親有過舉善婉勸。必待二老歡心怡。

帝位乎上勸世眾。日月星斗親敬畏。恐有冒瀆犯天怒。致重親辜俯地厚。

蒼生資始親奉履。天地三才護群黎。懼有褻侮積暴殄。致延親禍祈神祇。

不孝父母敬何人。十月懷胎娘受苦。礁褓歷洩親無疑。孝自性具教心為。

世多不孝因習移。愚既罔覺智誤用。我今善勸教為急。育之責任非可偽。

勉勵善男信女們。諸惡莫作善勇為。勵行盡孝道遵行。

保生大帝孚惠孝行真人大天尊。

「孝子」是保生大帝在「醫藥神」之外的第二形象，此一形象在眾多醫藥神中僅見。

（三）救護帝王故事

宋高宗為太子，曾質於金，思歸中原，月夜步崔子廟，忽聞廊下馬嘶，遂乘之逃。金遣鐵旗追至黃河，高宗仰天忽祝，忽見神幡蔽日，戟鉞如雪，金將怯去。後高宗南渡，神亦顯靈助戰。（《同安縣志・方外》）

明太祖與陳友諒鏖兵洞庭湖，颶作，龍舟將覆，雲端忽露旗幡，大書吳字，天遂反風，太祖因以得勝。（《同安縣志・方外》）

大江救駕，退金兵，重光宋室；鄱陽助戰，平陳寇，顯佑明君。一切救難救苦救災救劫之事，皆無樂而不為之。（《大道真經》）

這是對於「泥馬渡康王」、「救朱元璋於陽湖」等保生大帝神蹟的基本敘述。其中「泥馬渡康王」是再演繹的故事：

宋高宗在年輕時，曾經被遣送到大金國作為人質。有一天，宋高宗趁機脫逃，然而身後有大金國的追兵，他一路逃到了崔子廟，金兵依然窮追不捨。正在危急之際，宋高宗忽然聽到了廟裡面有一匹馬在叫，於是他就跑進廟裡，騎上馬背。宋高宗馬不停蹄的跑到了長江邊，回頭一看，竟然出現一位神將在幫助

他殺退金兵，他就快馬加鞭的騎著馬渡過長江。過江之後才發現原來那匹馬是泥做的馬，而幫他抵擋敵人的就是吳夲。

鮮少有如保生大帝故事一樣，由醫藥神在兵馬倥傯之間救護帝王。連同前文所述，保生大帝對於帝后的治療，以及保生大帝活人活國的仁醫形象，柔則拯救萬民，剛則驅鬼除魔，正符合了《保生大帝大道真經》所說的：「蒙師指點，飭吾下凡，須體天心，見劫必救，遇難必扶，逢魔必擊，有怪必除，以安寰宇。」因此，保生大帝是「一切救難救苦救災救劫之事，皆無樂而不為之。」那麼「騎鶴退洪水」的故事，也就表現出其中一斑：

大帝的鄉里大水驟然暴漲，整個鄉里變成汪洋大海，民房萬分危急，當快被沖毀之際，忽見大帝騎鶴在雲端施法，頃刻間，洪水立即退去，鄉里幸免於難。鄉民拜謝大帝靈感顯赫，解救鄉里，大家倡議建立祠宇，塑像奉祀，每年四季演戲慶祝敬奉。

其他在臺灣地區較少提及的事蹟，例如：

紹興間，虔賊猖獗。烽火迫境上，鄉人相率請命於神，不數日，官軍斃其酋首三大將，餘黨皆受擒，睹廟中之神，汗透巾帶。（《同安縣志・方外》）開禧二年，賊警遍漳泉，見神旗幟，不敢入界。（《同安縣志・方外》）開禧三年，亢陽為沴，赤地千里，獨漳泉來禱，歲以大熟。（《同安縣志・方外》）

於是，「護國護民」成為保生大帝在「醫藥神」、「孝子」之外的第三形象，此一形象在眾多醫藥神中亦屬罕見。道教性質較強的《保生大帝真經》，其基本內容從保生大帝誕生開始，就已經將保生大帝塑造為具有

「護國護民」使命的英雄人物：

> 元始天尊與太上老君在太清宮中演經說法，指稱人間時值末世，「諸佛涅槃，賢聖隱伏」，妖魔橫行，凡夫俗子災難深重。於是，天尊「乃推窮歷數，考究讖言」，演成經法，「永鎮魔兵」；而老君「複敕秘訣靈符一百二十道」，令吳夲下凡，「傳佈經法，救度群生，同歸大道」。吳夲下凡之後，又作有「神咒」，以之調兵遣將，「蕩滌群凶」。

從這裡不難看出保生大帝已經由單純的醫療之神，轉化為亂世中的救世主形象了。

（四）與媽祖、玄天上帝有關的故事

> 玄天上帝曾割腹取出胃腸於河水，胃成龜精，腸化為蛇精，為害甚烈。上帝公想去收拾牠們，然力有不逮，乃向保生大帝商借寶劍，大帝惟恐借劍不還，未能允諾。玄天上帝乃以手下三十六官將提出抵押，保生大帝難再推辭，只好借他劍，而鞘留在手裏，萬一未還，則將唱以靈文，將劍收回，那知玄天上帝以劍收拾了龜蛇，卻把劍緊握手中，不肯放手，保生大帝也只好見鞘興嘆。又有一傳說，謂保生大帝化神後，見媽祖娘娘優雅端莊，心生慕情，而祖神也見保生大帝慈悲，忠厚可靠，心中暗自喜悅，兩相往來，情感日增，沒想到有那麼一天，媽祖看見母羊生子苦楚，竟與保生大帝了斷了情絲，保生大帝追求未果，向媽祖說：「妳既然如此寡情，可別怪我在妳生辰之日(三月二十三日)降驟雨，以洗妳花容！」這句氣話，卻使媽祖不快，頂著他說：「好吧！你洗我花粉，我就起風，颳落你的

帽！」據說保生大帝醫術精明，自己頭上卻長著瘡。

有一位天神想幫大道公和媽祖牽紅線，可是媽祖卻一逕地拒絕大道公的求婚，大道公覺得非常沒有面子，惱羞成怒之下，就說了「要在媽祖生日那天下大雨，給祂難堪」的氣話。媽祖也相當氣憤，於是就在大道公生日時颳起大風，互別苗頭。

這些故事在臺灣地區廣泛流傳，其中保生大帝與媽祖之間的鬥法，相當程度的反映出區域性季節氣候的變化情況。因為農曆三月在二十四節氣中屬於「清明」，原本就是有風有雨的季節。此時吹的是「清明風」，空氣中會挾帶大量的水氣，造成多雨的自然現象。這個故事表現出神祇更為接近人性的一面，十分有趣，也增進信徒們和神祇之間的互動關係，神祇不再是至高無上、高不可攀，而是親切的，和人類一樣具有七情六慾的。

保生大帝與媽祖、玄天上帝有關的故事，究竟起於何時？目前無法確實認定，估計最早只能起於清朝中葉，與移民潮的時間應該相差不遠。臺灣的民間信仰與移民來臺有著莫大的關係。李亦園先生〈臺灣民間宗教的現代趨勢〉指出：

臺灣民間信仰的特質，可以從三百多年來漢民族自福建廣東兩省遷移的過程看出來，漢民族遷移來臺灣的過程大致有四個步驟，包括渡海、開拓、定居與發展，而在這四個步驟中都可看出超自然信仰所扮演的特性。[18]

從個別信仰的分類來看，早期渡海之初，移民隨船供奉的神明都和海洋有

18 〈臺灣民間宗教的現代趨勢〉原文曾在 1988 年香港大學宗教倫理與現代化討論會中宣讀，並刊於 1991 年由正中書局出版之《考古歷史與文化論文集》，此處所引文字則是收錄在李亦園先生著作《文化的圖像（下）——宗教與族群的文化觀察》（臺北：允晨文化有限公司出版，1992 年），頁 119。

關：如媽祖、玄天上帝（即北極星神）等；而開拓時期所遭遇的瘴疫，使得驅瘟的「王爺」崇拜普遍出現；定居之後，移民因鄉土血緣、語言習慣的不同，各自群聚而居，連民間信仰也壁壘分明：如漳州人拜開漳聖王、同安人拜保生大帝、安溪人拜清水祖師、泉州人拜廣澤尊王、客家人拜三山國王等；等到農商並興、貿易頻繁，以義氣為重的關聖帝君便因勢凸顯出來。

再從整個臺灣民間信仰的發展軌跡來看，鍾華操先生將之分作四期：第一期是大陸移民播遷，信仰各異，為分類信仰時期；第二期由於官府與士紳的疏通，信仰漸趨融合，故為信仰一致時期；第三期值日人禁止民間各種祭典，並傳入日本神道，為傳統信仰動搖時期；第四期則為臺灣光復後的信仰自由發展期。[19]

如此一來，在這樣的背景中，不難歸納整理出臺灣民間信仰的幾個現象：

1. 豐富而多樣的民間信仰。由閩粵各地移民所傳入的各種信仰，包括傳統性質的：如孔廟；區域性質的：如媽祖；地方性質的：如保生大帝等，全都匯集在臺灣，而原先各具強烈地方性色彩的禮俗祭典，也都相互輝映、相互融合。
2. 信仰與民間組織的結合。為了對內團結與對外防衛等實際必要，移民們通常會以廟宇為會館，使寺廟不僅成為信仰中心，同時也兼為人員交際團結之場所，才會因此出現來自不同地區的移民崇拜不同地方性神明的現象。再方面，由於早期的「反清復明」與

19　此4期之分，可詳見《臺灣省通志》（臺中：臺灣省文獻委員會出版，1971年），卷2〈人民志‧宗教篇〉第10章「通俗信仰」所載。與鍾華操先生著作《臺灣地區神明的由來》（臺中：臺灣省文獻委員會出版，1979年），頁16。

「抗日活動」等民族性抗爭密秘活動，在在都需要民間信仰作為掩護，刺激信仰與民間組織的結合。

3. 民間對信仰的極度依賴。由於避亂拓荒生活的高度不穩定，以及對內地故土思念的移情，使得移民們在精神上十分依賴信仰；再加諸政治情況的多種變化與島內居民的各種衝突（如平番、反清、移民械鬥、抗日等），都必須依靠宗教信仰來取得心理上的平衡。當然，在異族的統治下，民間信仰更成為一種不可或缺的民族教材。

保生大帝母親黃氏夢白龜而孕，保生大帝與玄天上帝都與北斗相關，應該是兩者之間產生聯想的基礎。也因為北斗的牽連，保生大帝、玄天上帝都可以合理的手執代表北斗七星的七星劍。保生大帝有醫治帝后乳疾的故事，自與婦科有關，而且保生大帝始終未娶，媽祖年輕飛升也始終未嫁，那麼出現保生大帝求婚的故事，似乎有屬理所當然。然而換個角度思考，保生大帝、玄天上帝、媽祖歷來都是臺灣地區香火鼎盛的信仰崇拜對象，況且相關故事的口吻都帶有調皮戲謔的意味，是否出自於信徒間的拌嘴？或是各主祀廟宇執事的有意而為？或許可以從宗教社會學等面向再作進一步的思考。

但是無論如何，單就故事本身而論，這類的故事是保生大帝在不斷被聖化、神化之餘，出現了對於「人性」的一種回歸。

三、保生大帝故事的特殊性

許鈺先生在《口承故事論》一書提到：

在歷史傳承的過程中，不只部分古代神話經歷這種演變，其他

故事體裁的作品，有的因其反映人民生活某些基本方面，或因其構成模式新穎，也受到各種時代人民的喜愛，不斷被加工、修改、和補充，發生種種變化，這種變化常見的有以下五種形式：

（1）主人公性格可靠基本定型，在長期流傳的過程中，故事數量不斷增加，流傳地域不斷擴大。

（2）故事主題或主人公性格在歷史傳承過程中發生重大轉變。

（3）故事中心母題不變，在傳承中各種成分不斷變化。

（4）在傳承中不斷吸收其他故事情節和母題。

（5）故事流傳後，在原本基礎上又增添新的內容，使故事情節進一步發展。[20]

保生大帝故事的流傳，從最初的南宋楊志、莊夏所寫的兩篇〈慈濟宮碑〉碑文開始，應該就是口頭傳播與文字書寫交互作用下，不斷發展而來。例如楊志碑文所說：「既歿之後，靈異益著，民有瘡瘍疾疢，不謁諸醫，惟侯是求，撮鹽盂水，橫劍其前，焚香默禱，而沉疴已脫矣。鄉之父老私諡為醫靈真人，偶其像於龍湫庵。為神偶像之始，工莫知所為。一夕夢神諗之曰：吾貌類東村王汝華，而審厥像更廣額則為肖。」碑文書寫前已經有「靈異益著」的種種傳說，甚至出現保生大帝托夢予塑像工匠的說法。而楊志碑文寫下後，顯然又成為口頭傳播內容的基本素材。

保生大帝故事的原型建構，在於保生大帝吳夲是現實人間的神醫，而且應該是一個全才、跨科別的神醫，這是所有相關故事的基本核心，經過數百年的流傳仍舊不變。隨著時間的綿延與移民現象的刺激，保生大帝在

20 節錄自許鈺：《口承故事論》（北京：北京師範大學出版社，1999 年），頁 88-89。

聖化、神化之後，具有超越性的故事內容逐漸增多，其神性出現豐富與擴大的情況，而神格也慢慢提高。其中，**保生大帝「孝子」形象的彰顯，將「醫藥神」的功能性主題擴大轉變為仁孝的道德性主題；由「活人活國」到「護國護民」，也使得保生大帝故事多了使命性的主題。而在保生大帝與玄天上帝、媽祖的相關故事中，還可以發覺帶有某種程度的趣味性主題**。這些部分，基本上都與許鈺先生所整理的五種形式相吻合。

這些故事的流傳具有口承性、民間性的特質，故事的發展形式大致也符合一般性的規律。在不斷吸收其他故事情節和母題中，有些故事甚至反映出臺灣民間故事的特色，而成為一種故事類型的結構。例如保生大帝傳說衍生出醫虎喉故事，被胡萬川先生的《臺灣民間故事類型（含母題索引）》一書收錄、編號為「156A**老虎為神役」類型：

I 一虎危害地方，人畜被噬者眾。

II 某天牠吃了一婦人，被其簪釵卡住喉嚨。

III 虎疼痛難忍，向一醫者求助。

IV 虎發誓改過，並受醫者驅策。

V 醫者為虎療治，虎自此跟隨醫者，醫生後成神（保生大帝），牠也成了神虎。

關於母題

B256 動物服侍聖人(Animal as servant of saint.)

B382 感謝除去哽喉之骨的動物(Animal grateful for removal of bone lodged in its throat.)

B431.3 虎幫手(Helpful tiger.)[21]

因此，我們可以反省：民間文學經常被「誤置」於民俗學之中，包括部分民間文學研究者在內的許多學術工作者在認知觀念中，只將「文學」視為民間風俗的載體或遺留物，而往往忽略了文學學科本質上的看家本領：創作理論、文學形式、內容詮釋以及傳播方式的研究。保生大帝故事的搜集與研究，其實還有很大的空間。

然而，畢竟保生大帝故事是具有宗教信仰性質的民間故事，主要是在表現其宗教信仰內涵。歷來被崇拜為醫藥神的神祇為數不少，諸如歷史上知名的神醫，包括伊尹、扁鵲、淳于意、華陀、皇甫謐、葛洪、孫思邈、韋慈藏等；或是神話傳說中的人物，像是岐伯、伯高、雷公乃至於伏羲、神農、黃帝。相較於這些同為醫藥神的神祇，臺灣地區的保生大帝故事早已超越單純的功能性講述。

雖然神農信仰在臺灣地區僅次於保生大帝信仰，據 1990 年苗栗縣竹南鎮五穀宮主任委員李廷輝先生所編印之《台灣區奉祀神農大帝為主神之宮廟通訊錄》所載，廟宇共計也有一百三十五座之多，而且神農信仰不僅歷史悠久，更有歷代官方力量的支持，而且神農自古即被認定為上古聖王，與黃帝並稱為中華民族的共祖；在神話傳說之中，不但是姜姓族的族祖神，同時也具有太陽神、火神、農業神、穀物神、醫藥神、土地神等神性。保生大帝有黑虎將軍為佐，神農則有獐獅狗來辨識植物有毒與否。根據民間傳說，這獐獅狗「通體透明，故又叫玻璃狗。炎帝每發現一味新藥，牠都搶先吞進肚內，讓炎帝仔細觀察藥物通過各器官時的反應情況。後世，中藥舖的櫃台上總愛供著一隻獐獅狗，民間也廣泛流傳著『不經獐

21 胡萬川：《臺灣民間故事類型（含母題索引）》（臺北：里仁書局，2008 年），頁 20-21。

獅藥不靈』的說法。」[22]論信仰內涵的豐富程度，神農信仰實勝於保生大帝信仰。不過若單論醫藥神信仰的部分，神農信仰則顯得遜色。

民間信仰的變化完全取決於民間的「自取所需」，各自追求崇拜的定位，不同的時代、不同的社群自會有不同的發展。臺灣地區的保生大帝信仰所伴生而來的故事群，在內涵方面有幾點值得特別一提的：

第一，通過醫療觀念的擴大，以及將巫醫傳統與佛教、道教驅鬼伏魔的修行救世觀念結合，使得醫療的對象從一體之病痛擴及於一國之災禍，於是醫療神可以從「活人」、「護民」，躍升為「活國」、「護國」。

第二，繼承「內聖外王」的思維，人只要修身養性，自有神明護體，百病不生，國族也才得以安康。如《保生大帝大道真經》所說：

> 凡人業障未淨，謀為不遂，舉動乖舛，切莫怨天尤人，呵神罵鬼。應知榮枯有數，如萬物之春開秋謝，各有時節。當思守命聽天，安貧樂道。漫漫長夜，總有達旦之時。若稍圖僥倖，取不義財，行不義事，損人利己，胡為亂作，逞盡奸恌，造下冤孽，觸怒上蒼，立見敗滅。凡此種種，務須深戒，以待否去泰來，自有無限生機，無疆好處。近則造福一身，繼則遺蔭孫子。不違吾訓，有難，神自護身。欽奉此經，時時誦念，至千萬卷而不倦，災星自遠，宅舍光明，合家安泰，疾病不生。

第三，凸顯孝道為仁之本，充分表現出「老吾老以及人之老」的博愛精神，並運用宗教信仰故事的特性，強化並深化勸世的價值。同時也呼應出仁孝足以安邦的道德啟示。

---

22 見湖北省隨州市厲山炎帝神農紀念館所編：《炎帝》（武漢：長江文藝出版社，1991年），第三編〈炎帝的傳說〉，頁 223-224。此段由李明享、王國啟、龔焱三位先生所記。

第四，體現民間故事的區域性特質，使保生大帝故事產生臺灣地區所獨有的文化風貌。

整體來說，固有的神話人物，經歷史化、合理化之後所形成的神祇人物，在民間故事的內容表現上，大多指向一個「合理性」的解釋，而非「超越性」的跨越；真實的歷史人物因其特殊事蹟，經聖化之後成為具有超越性的神祇人物，正好相反，其相關故事的內容表現，往往著力於展現其「超越性」的跨越。保生大帝的故事即是如此。

保生大帝故事內涵的聖性傳承，一方面出自於神聖誕生的傳統思維，一方面則出自神農、西王母、華陀等古代醫療之神的神性接續。在另一方面，因為信仰意義的擴大，與故事內涵的增多，反映出對於臺灣民間信仰中諸多醫療神崇拜的總結企圖。

除了出神入化的醫技之外，保生大帝救治太后、皇后，並多次現身顯聖於帝王急難之時，不單是表現出「活人活國」的意義，也提高了保生大帝的神格。其民間故事的諸多內容，確實達到了鞏固信仰的「護城」效果。然而保生大帝的仁孝形象，乃至於《大道真經》所提示的勸世內涵，也彰顯出保生大帝信仰民胞物與、勸善救世的社會意義。

至於保生大帝與媽祖、玄天上帝之間的故事，除了讓保生大帝的神聖形象擁有人性化的親和功效之外，應該也隱性包裹著這三位神祇在臺灣民間信仰中的特殊地位，以及各主祀廟宇之間的敏感關係，值得繼續探究。

國家圖書館出版品預行編目（CIP）資料

中國神話的符號現象 / 鍾宗憲著. -- 初版. -- 臺北市：師大出版中心, 2020.01
面； 公分
ISBN 978-986-5624-60-6(平裝)

1.中國神話 2.符號學

282 108022138

中國神話的符號現象

Symbols in Chinese Mythology

作者｜鍾宗憲
出版｜國立臺灣師範大學出版中心
發行人｜吳正己
總編輯｜柯皓仁
執行編輯｜林利真
封面設計｜蘇育萱
地址｜106臺北市大安區和平東路一段162號
電話｜(02)7734-5289
傳真｜(02)2393-7135
服務信箱｜libpress@ntnu.edu.tw
初版｜2020 年 1 月
售價｜新台幣 390 元 (缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回更換)
ISBN｜978-986-5624-60-6
GPN｜1010900059

◎本書已通過國立臺灣師範大學出版中心學術審查

神話的產生，究竟是以人物的描寫刻劃為主？以情節的安排構成為主？或者是以事件的呈顯陳述為主？是經常被忽略而值得考慮的問題。當神話被定義為對於現象的説明與詮釋時，人物存在態的話語就足以表達，不需要編造成為一個故事。何處有神、神的形貌為何等等，這樣的敘述是《山海經》的基本敘述方式。這也符合中國傳統小説非敘事性的「小説」定義。所以神話甚或將其思維的形成過程淡化、省略，而予以最直接的表現而呈現在記載中。然而當神話是一種對於現象起因的追問，僅僅是一種存在已經不足以説明與詮釋時，那麼人物的行動、或者是人物與人物間的互動關係，就成為必要的補充。這個部分，是神話而變成故事、神話而為敘事性小説的主要原因。

本書是從文學研究的角度觀照中國神話諸現象的一種嘗試。用語言符號學的視角來解析「語義派」神話研究的基本理路，整體架構引含著對於「前神話」、「神話」、「後神話」的理解與闡述。第一章導論是論述的基礎；第二章到第六章分別以顓頊與魚婦關係、女媧與西王母神格、徐州漢畫像石升仙圖像、武氏祠上古帝王圖像、現代小說對后羿嫦娥故事的演繹等主題為例，試圖呈顯並解決中國神話研究一些眾說紛紜的問題，探索未來足以擴展的研究視角。


00390
9 789865 624606
臺灣師大出版社 NT$ 390